BRONZES ANTIQUES

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

Antiquités Grecques et Romaines

MUSÉE DU LOUVRE

LES

BRONZES ANTIQUES

PAR

A. DE RIDDER

Conservateur adjoint des antiquités grecques et romaines

GASTON BRAUN

ÉDITEUR OFFICIEL DES MUSÉES NATIONAUX

PARIS, 18, RUE LOUIS-LE-GRAND.

1913

ArtC
L

605284
4.4.55

MUSÉES NATIONAUX

Palais du Louvre, 16 octobre 1912.

Monsieur le Directeur,

J'ai l'honneur de vous transmettre, en vous priant de vouloir bien en autoriser l'impression, le manuscrit de la *Notice sommaire des bronzes antiques*, rédigée par M. de Ridder, conservateur-adjoint du département des antiquités grecques et romaines.

Le public trouvera dans la préface l'histoire de la collection des bronzes du Louvre, des notions sur les procédés de fabrication employés par les bronziers de l'antiquité, d'excellentes observations sur le profit qu'on peut tirer de l'étude des bronzes antiques pour l'histoire de l'art et de l'industrie, enfin l'exposé du classement adopté par l'auteur avec la bibliographie du sujet. La Notice, accompagnée de 64 illustrations, renferme un excellent exposé de nos richesses, présenté sous une forme attrayante de façon à intéresser les visiteurs et à les instruire, sans recourir à un appareil scientifique trop sévère.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, les assurances de mes sentiments respectueux et dévoués.

Le Conservateur des antiquités grecques et romaines,
Membre de l'Institut :
A. Héron de Villefosse.

Approuvé :

Le Directeur des Musées Nationaux
et de l'École du Louvre :
E. Pujalet.

PRÉFACE [1]

I. — Histoire de la collection. Ses conséquences. — II. Fabrication des bronzes antiques. — III. Ce qu'ils nous apprennent sur l'industrie et sur l'art des Anciens. — IV. Divisions principales. — V. Bibliographie.

I. — Histoire de la Collection.

Avant 1789, la collection royale de bronzes antiques était conservée au Cabinet du Roi : on la trouve aujourd'hui, comme chacun sait, à la Bibliothèque nationale. L'ancien fonds du Louvre ne renferme que les pièces déposées au Garde-meuble et sommairement décrites dans l'Inventaire des Diamants de la Couronne, qui fut dressé et imprimé en 1791. Beaucoup d'entre elles sont des contrefaçons médiocres d'originaux anciens ou bien ont été fâcheusement complétées et restaurées; peut-être aurait-on peine à relever, parmi elles, plus de sept à huit monuments qui soient à la fois authentiques et de quelque importance. Un lanceur de javelot de travail archaïque (**3**, fig. 38) était rapproché, dès 1824, de l'Apollon figuré sur les monnaies d'une ville de la Grande-Grèce, Caulonia, ce qui n'était pas déjà si mal raisonner, car, récemment, un archéologue allemand crut y

1. Les pages qu'on va lire ont paru dans la *Revue de Paris* du 1er novembre 1912, p. 133-164. Je les ai fait suivre de quelques réflexions sur la manière dont il conviendrait de classer et d'exposer les antiques du Louvre.

reconnaître un produit grec, voire même une fonte éginétique. Il est possible qu'il ait eu tort, mais on ne peut guère hésiter, par contre, à voir un original hellénique dans une statuette de beau style **183**, fig. 24, que nous avons tout droit d'attribuer à l'atelier ou à l'école de Polyclète.

Malgré ces sujets d'élite, le musée, même augmenté, en 1801, du Cabinet Braschi, ne comptait guère qu'une centaine de bronzes, quand l'achat de la première collection Durand, en 1825, vint l'enrichir singulièrement et sur tous les points. Il faut mettre très haut cet amateur qui eut le goût des antiquités les plus diverses et qui sut réunir, dans un délai si bref, deux des plus belles collections et des plus variées qui aient jamais été formées en France : si la seconde fut vendue aux enchères et nous échappa pour la plus grande partie, le gouvernement de Charles X eut le bon sens et le courage de s'assurer la première. C'était fonder du même coup notre musée de bronzes anciens, dont, aujourd'hui encore, les deux mille antiques de Durand sont le noyau et la substance. En dehors du grand enfant à la bulle **17** et de quelques spécimens d'Herculanum, les pièces exceptionnelles y sont assez rares, mais presque toutes les séries d'instruments et de figurines sont représentées par des exemplaires nombreux et bien choisis. Le chevalier en avait emprunté quelques-uns à la collection de la Malmaison et aux Cabinets Beaucousin, du Caila, Castex, Grivaud de la Vincelle, Tersan et Van Hoorn. Les provenances orientales sont naturellement très rares, mais beaucoup de bronzes viennent d'Italie et un assez grand nombre ont été découverts en Gaule, en des emplacements certains et dans des fouilles dont les circonstances sont en partie connues. L'acquisition était, on le voit, capitale pour le Musée et on comprend qu'après ce grand effort, les ministres de Charles X se soient tenus pour quittes envers lui. Sous Louis-Philippe il ne devait de même entrer au Louvre qu'un seul bronze, mais c'était, à vrai dire, le plus célèbre de tous, l'Apollon de Piombino **2**, acquis en 1835 fig. 19.

Les choses changèrent de 1848 à 1870 et, pendant cette période, il n'y a pas d'année où des achats, plus ou moins importants, ne viennent enrichir le fonds Durand. Pour la première fois la Mésopotamie, la Syrie, la Crimée et, tout à l'Occident du monde antique, l'Espagne, sont mises à contribution ; la Grèce proprement dite ne fournit guère que trois monuments, mais l'Égypte, presque négligée jusqu'ici, livre à plusieurs reprises des bronzes hellénistiques. Les provenances italiennes sont toujours les plus nombreuses ; plusieurs figurines viennent de Sicile et de la Grande-Grèce, de Sybaris, de Capoue, de Naples et de Bénévent, mais la plupart arrivent du centre de la Péninsule, de la Tolfa, de Palestrine, de Vulci, de Corneto, d'Orbetello, de Cortone, de Foligno, de Fiesole, de la Falterona. Enfin les antiquités nationales ne sont pas négligées et le grand Apollon de Lillebonne **37** prend place au Louvre en 1853. Parmi ces entrées diverses, beaucoup étaient précieuses pour le Musée : il suffira de citer trois belles cistes gravées découvertes à Préneste par le prince Barberini (fig. 44) et les acquisitions faites en 1865 à la vente Pourtalès, le cerf de Sybaris **196** (fig. 34), « l'Achille » de la collection d'Este **522** (fig. 57), les curieuses plaques archaïques de Bomarzo, enfin les pièces d'armure campaniennes qui, d'abord attribuées au musée de Saint-Germain, furent cédées par voie d'échange en 1892. Il faut ajouter à ces monuments les quatre ou cinq cents instruments et statuettes qui entrèrent au Louvre en 1862 avec la collection Campana. A vrai dire, ni par le nombre ni par l'importance des pièces qui la composaient, cette série ne pouvait rivaliser avec le Cabinet Durand : elle ne l'aurait pas égalée, même si elle n'avait pas été diminuée au préalable au profit de l'Ermitage. Beaucoup des bronzes Campana sont en effet de second ordre et un trop grand nombre ont été déshonorés par des restaurations en trompe l'œil, à l'italienne. Pourtant cette acquisition donna au Musée une suite importante de miroirs étrusques

et quelques exemplaires de choix, dont une anse d'amphore archaïque (fig. 40), le « Minotaure » **104** qui supportait une oreille de grand trépied (fig. 3), quelques statuettes étrusques ou italiotes et les deux grandes figurines d'Eros **33-4**.

Depuis 1870, la collection s'est moins encore enrichie qu'élargie et la table des provenances, si on la reproduisait tout entière, donnerait assez bien l'idée du monde connu des Anciens. Non seulement les régions précédemment annexées, telles que l'Égypte et la Syrie, continuent d'envoyer leurs produits, mais des bronzes arrivent de l'Afrique du Nord, de la Tunisie, de l'Algérie, du Maroc et surtout, fait capital, de la Grèce sous toutes ses formes, Asie Mineure, Iles, Thrace, Hellade continentale, Péloponnèse. Sans doute, pour bien des raisons, le lieu d'origine indiqué n'est pas toujours le vrai et, même si un monument a bien été trouvé dans un lieu donné, rien ne prouve qu'il y ait jadis été fabriqué ; pourtant, si le Louvre comptait quelques bronzes grecs avant 1870, il n'en est pas moins vrai qu'ils n'y arrivèrent en grand nombre et n'y furent vraiment représentés qu'à partir de cette date. C'est aussi bien le moment où des fouilles heureuses amènent le progrès des recherches archéologiques et permettent, presque pour la première fois, de distinguer un original grec de sa copie romaine. Ce réveil des études antiques devait être profitable au Louvre et ce n'était que justice, car, si des découvertes nouvelles furent faites, plusieurs ont eu pour point de départ des monuments dont le Musée venait de s'assurer la possession. Avec une persévérance digne d'éloges et avec un rare esprit de méthode, les divers conservateurs surent, sinon créer, du moins développer singulièrement les diverses séries grecques : de nombreuses statuettes archaïques ou de beau style, quelques vases ou instruments, surtout des miroirs à décor gravé, à reliefs ou à pieds, presque inconnus avant 1870, eurent ainsi accès au Louvre, sans qu'on négligeât d'acquérir des bronzes italiens ou gaulois, tels que le tau-

reau d'Autun **1086** et le grand Zeus et l'Athèna de Dalheim (**36**, **1071**). Beaucoup de ces monuments furent achetés dans des ventes publiques, dont les plus célèbres ont été celles des collections Hoffmann et Gréau, mais un assez grand nombre ont été donnés ou légués au Musée. Assez rares sous le Second Empire, pendant lequel on n'en compte guère qu'une dizaine, ces libéralités deviennent fréquentes depuis 1870 et chaque année les voit se renouveler. Il convient d'autant plus d'en faire mention que ces présents sont loin d'être sans importance : en 1872 le Musée reçut d'Albert Dumont un beau miroir grec gravé au trait et tout récemment, en 1910, les Amis du Louvre ont prouvé que la liste n'est pas close en donnant au département une curieuse plaque incrustée d'argent, d'époque impériale et tardive.

Si sommaire qu'ait été cette esquisse, elle montre, par la manière même dont s'est formée la collection, que son caractère propre est d'être composite et qu'elle comprend des monuments de toutes provenances, comme de toutes les époques. Il ne pouvait guère en être autrement en France, car, si privilégié que soit à cet égard notre pays, les bronzes antiques y sont relativement rares et beaucoup sont secondaires et médiocres ; sur ce point d'ailleurs, sauf en Grèce et peut-être à Naples, tous les musées d'Europe et d'Amérique sont dans le même cas et tous sont également forcés de chercher au dehors, et quelquefois fort loin, les monuments qui garnissent leurs vitrines. Loin de songer à nous en plaindre, il faudrait bien plutôt nous en féliciter, car, lorsque les séries sont nombreuses et variées, lorsque les éléments en sont abondants et bien choisis, lorsqu'en un mot la collection est riche, elle offre à la curiosité comme à l'étude une réunion incomparable de documents et de textes figurés. Plus l'assemblage, au premier abord, est disparate et plus ce désordre même est instructif, dès qu'un fil conducteur permet au visiteur de suivre, dans sa marche lente et sous ses phases

diverses, l'évolution progressive de l'art antique. Ce fil d'Ariane, c'est l'ordre chronologique et historique, sans lequel nous ne pourrons jamais nous flatter de comprendre à fond et véritablement les monuments anciens. Si nous partons de ce principe très simple, mais singulièrement fécond, nous constaterons bientôt qu'aucun musée d'Europe, sauf le British Museum, ne nous montre, mieux que le Louvre, une suite de bronzes, de figurines et d'instruments se succédant depuis les origines lointaines de l'art ancien jusqu'au seuil même du moyen âge. Sans doute, comme il s'agit là de deux mille ans d'histoire et de périodes souvent fort mal connues, il y aura quelques lacunes dans cet ensemble et bien des ateliers ou des écoles, sur lesquels nous nous flattons, peut-être à tort, de posséder par ailleurs des notions précises, sont ici mal ou insuffisamment représentés, mais peut-être ne serait-il pas impossible de trouver dans d'autres sections du Musée des documents qui remédieraient en partie à ces insuffisances et, même sans cet appoint, il suffirait d'un commentaire qui reliât les uns aux autres les maillons trop lâches ou dispersés.

Pendant la période des origines, qui va de l'âge du bronze à l'âge du fer, les documents, quoique assez rares, ne font pas absolument défaut : ce sont des haches et des armes primitives, la petite statuette mycénienne **80** fig. 1 , des guerriers et des figurines barbares **81-4**, des animaux de style « géométrique » **85-90**, des instruments, des appliques et des vases qui sortent des anciennes nécropoles de l'Italie fig. 35 . A l'aube du monde grec, des « sirènes » de caractère oriental, des bronzes égyptisants comme le n° **98**, une grande caryatide ionisante fig. 5 , les plaques découpées crétoises **93-4** et les statuettes de même provenance **105-6** montrent les premiers efforts tentés vers la représentation de la figure humaine. Ces essais de modelé auront pour suite, pendant tout le cours du VIe siècle et durant la première partie du Ve, un assez grand

nombre de monuments archaïques, représentations de divinités ou d'animaux, ex-voto isolés, anses ou parties d'instruments. Quelques-unes de ces « antiques » viennent d'Italie, où les Grecs ont importé leur art et où l'influence ionienne restera profonde, non seulement chez les Étrusques, mais dans tout le reste de la Péninsule, en Campanie, dans la Grande-Grèce et jusqu'en Sicile ; elles permettent, sinon de mesurer toujours, du moins de soupçonner une part de déformation dans les produits occidentaux, dont l'imitation est parfois mal comprise. Les bronzes grecs du ve et du ½iv^e^ siècle, même si l'on élimine les pièces parasites et les objets de série, comprennent des exemplaires de choix, qui caractérisent bien les progrès de la plastique. Je doute que l'Apollon de Piombino **2** (fig. 19) reproduise la statue de culte de Milet, mais, pour ne pas nous rappeler l'œuvre célèbre de Canachos, ce monument de transition, bien qu'un peu raide encore et, par endroits, conventionnel, est l'œuvre d'une main singulièrement habile et fait pressentir l'affranchissement définitif de l'art. La précieuse figurine d'Olympie **154** (fig. 20) et les éphèbes **159**, **160**, **163**, **166**, qu'on dirait échappés d'une coupe décorée par Euphronios ou par Douris, annoncent la venue des grands artistes qui marquent le milieu et la fin du ve siècle. Aucun original de Polyclète n'est arrivé jusqu'à nous, mais les deux statuettes **183-4** (fig. 24-5) se rattachent à son école ou sont l'œuvre de ses disciples et la belle tête de Bénévent **4** (fig. 26), où revit encore sa tradition, montre à quoi pouvait ressembler, dans sa fraîcheur première, l'une de ces statues d'athlète vainqueur qui se pressaient dans l'enceinte des grands sanctuaires. L'art plus souple, plus libre et comme plus coloré du ive siècle se révèle dans la suite des miroirs à boîte : les reliefs de leurs couvercles et les dessins gravés à l'intérieur attestent, malgré la largeur que conserve encore la composition, la recherche de l'élégance et de l'effet, en même temps qu'ils trahissent une

sensualité, voire même une sentimentalité nouvelle. On sait que les conquêtes d'Alexandre, en propageant l'hellénisme au dehors et en élargissant, par là-même, son domaine, le firent entrer en contact avec les civilisations orientales, dont il avait déjà subi l'influence à ses débuts : au point de maturité auquel l'art grec était parvenu, l'essence ne pouvait guère en être modifiée, mais sa forme s'altéra quelque peu sous l'action de germes nouveaux, qui fructifièrent et s'épanouirent rapidement : l'on vit ainsi se développer le goût de la représentation pittoresque, ainsi que la tendance à l'imitation naïve, précise, presque réaliste de la vie familière. C'est l'alexandrinisme, pour employer un terme qui n'est exact qu'à demi, car il est hors de doute que la Syrie, l'Asie Mineure et les Iles contribuèrent, presque autant que l'Égypte, à l'élaboration des formes d'art nouvelles : plus de deux cents bronzes égyptiens, d'origine diverse, mais qui viennent surtout de la collection Rousset bey, quelques exemplaires syriens et d'assez rares figurines asiatiques permettent d'étudier au Louvre cette curieuse époque de transition. Viendrait ensuite le fonds qui naturellement est le plus nombreux, la masse indistincte des bronzes gréco-romains : si la plupart sont d'assez faibles ou d'assez pauvres répliques, dont souvent le sujet seul nous intéresse, nous pourrons y relever mainte fonte bien venue et d'excellentes copies, imitations presque parfaites de modèles antérieurs (fig. 57). Enfin un nombre restreint, mais bien choisi, d'exemplaires trouvés en Gaule (fig. 62-4) témoigne de l'art avec lequel nos bronziers surent s'inspirer d'originaux qui, pour la plupart, étaient hellénistiques ou romains, et, tout à la fin de cette période, des fibules, des plaques incrustées, et quelques antiquités byzantines nous amèneraient aux confins du moyen âge.

Sur tous ces points et presque à tous les moments de ce long espace de temps, les bronzes montrent clairement ou permettent d'entrevoir quel était l'état de l'industrie antique.

Mais il ne peut nous suffire de déterminer qu'ils ont en fait appartenu à telle ou telle époque ; nous devons rechercher, autant que la chose est aujourd'hui possible, ce qu'ils étaient en effet et comment on les fabriquait : nous saurons ainsi à quoi ils pouvaient servir et, par suite, ce que nous pouvons leur demander, nous connaîtrons la valeur exacte de leur témoignage.

II. — Fabrication des bronzes antiques.

Si l'on excepte les pièces travaillées au repoussé, les bronzes antiques sont tous exécutés à cire perdue, procédé lent, minutieux et d'application difficile, mais très simple en son principe, lorsqu'il s'agit d'une fonte en plein. Le modèle, une fois façonné et terminé par l'artiste, est entouré de bâtonnets, qui sont de cire comme le bloc lui-même ; puis on l'enduit, par couches successives, d'une « potée » de matières réfractaires qui durcit en séchant et forme peu à peu une chape rigide autour de laquelle des tigettes se hérissent comme des dards. Le tout est porté au four et chauffé progressivement : la cire fond lentement et s'écoule aux points où les bâtonnets traversent l'enveloppe réfractaire. Les conduits qui se forment aux mêmes endroits serviront soit d'évents, soit de jets ou d'égouts, pour l'entrée ou la sortie du métal en fusion : si l'alliage liquide est ensuite versé doucement par ces orifices, il doit remplir tous les vides occupés précédemment par la cire ; ainsi le bronze reproduira l'œuvre originale dans ses plus menus détails : il s'y est réellement substitué, comme s'il avait été lui-même modelé par le sculpteur.

La technique est d'invention très ancienne et la statuette mycénienne **80** (fig. 1) n'a pas dû être fabriquée autrement. Si cette femme à la jupe striée, aux bras en moignons et à la

tête d'oiseau, nous paraît aujourd'hui fort grossière, c'est que son auteur inconnu avait peu l'expérience du corps humain : les terres cuites que les coroplastes pétrissaient à la même époque ont la même facture primitive et encore barbare : l'artiste est inférieur à sa tâche, mais la fonte ne l'a pas trahi. Quelque mille ans plus tard, après les guerres médiques et peu de temps avant Périclès, la belle statuette d'Olympie **154** fig. 20 sera exécutée avec une maîtrise toute différente, mais d'après un procédé identique. Tout comme l'obscure figurine crétoise, elle nous fait connaître dans ses parties conservées la création même du bronzier, exactement telle qu'elle sortit de ses mains : elle nous montre l'artisan à l'œuvre et nous fait entrer dans son atelier. Aussi, longtemps après cette date et à toutes les époques de l'art antique, tous les objets de petites dimensions seront fondus de la même manière et directement d'après la cire originale.

Les très grands bronzes, on le conçoit aisément, n'ont pu être exécutés de la sorte, ce qui obligea, aux époques primitives, à les composer de feuilles travaillées au marteau et grossièrement rivées. Sans parler de la difficulté qu'il y aurait eu à obtenir des blocs de cire assez considérables et assez consistants, le poids seul de la statue l'aurait rendue malaisément transportable et elle eût été infiniment coûteuse, car les métaux, rares en Grèce, y étaient souvent importés : de plus l'opération était difficile et, selon toute vraisemblance, eût mal réussi, car il était malaisé de fondre d'un coup une telle masse et le très fort retrait qu'elle aurait subi en se refroidissant aurait déformé le noyau primitif. Pour toutes ces raisons il ne fut vraiment possible d'obtenir de grands bronzes qu'au moyen de la fonte en creux. A vrai dire nous en savons mal l'origine et il est possible qu'il ne faille pas, comme on l'a fait jusqu'ici, en attribuer l'invention à l'Égypte. Du moins la statue acéphale de la reine Napir-Asou, que la

mission de Morgan a rapportée de Suse et qui est attribuée au XIVe siècle avant notre ère, a-t-elle déjà été exécutée d'après un procédé semblable. Il n'importe d'ailleurs : dès la fin du VIIe siècle, moment où l'art grec commence à se manifester sous sa forme originale ou tout au moins dès le VIe siècle, les fondeurs hellènes sont maîtres de la nouvelle technique. Seule elle permettra d'exécuter les grands chefs-d'œuvre de toreutique qui ont été la gloire de la sculpture grecque et que nous connaissons si mal aujourd'hui.

La fonte en creux et à cire perdue s'effectue de deux manières. L'on pouvait, autour d'une armature rigide appropriée, masser autant de potée qu'il était nécessaire et travailler à loisir cette terre plastique. Après avoir fait cuire le modèle, qui devenait le noyau du bronze, l'artiste le recouvrait d'une épaisseur plus ou moins grande de cire et retouchait avec grand soin cette couche superficielle, puis le tout était enveloppé d'une chape réfractaire : la cire, ainsi comprise entre le moule et le noyau, fondait comme précédemment et le métal qui la remplaçait après la coulée avait exactement l'épaisseur du vide qu'on avait ménagé. Ce procédé n'allait pas cependant sans inconvénients, dont deux étaient fort graves. D'abord il était très difficile de disposer à l'intérieur de la masse réfractaire les bâtonnets de cire qui devaient par la suite servir de tuyaux pour la fonte : or, si on les rejetait à l'extérieur, on se trouvait contraint, pour en effacer ensuite la trace, de nettoyer ensuite à froid et profondément la surface du bronze, travail pénible, délicat et qui pouvait n'être pas sans dangers. Surtout il était très difficile d'obtenir une couche de cire qui fût partout uniforme et, comme les retouches mêmes de l'artiste avaient pour effet d'augmenter ou de diminuer encore sur certains points l'épaisseur initiale, le métal en fusion, au lieu de se répandre partout également, trouvait tantôt une facilité trop grande à s'écouler, tantôt une résistance inattendue, d'où, au moment du retrait, des

boursouflures, des bris et des cassures, bref de nombreux accidents, qui parfois étaient graves ou même sans remède. Aussi, bien que les Grecs aient usé de cette méthode et quoiqu'ils aient su en tirer d'heureux effets, ils ont dû, en présence de ces inconvénients, chercher un procédé meilleur et, à divers indices, il n'est pas douteux qu'ils soient parvenus à le découvrir. L'invention nouvelle ne leur est d'ailleurs pas spéciale : les Japonais, les grands bronziers de la Renaissance et, avec quelques différences, les Keller en ont fait usage ; aujourd'hui même, où l'on a pu mettre à profit les propriétés de la gélatine, nos fondeurs l'ont perfectionnée sans y renoncer.

La méthode a le grand avantage de respecter le modèle primitif de l'artiste. Une fois que ce dernier l'a terminé, il en prend au plâtre un moule au dedans duquel est ensuite passée la couche de cire. Le noyau sera formé au moyen de potée liquide introduite à l'intérieur de cette enveloppe et naturellement soutenue par une armature. Sans passer au détail des opérations ultérieures, on voit, dès à présent, ce qui fait la supériorité du procédé : la couche de cire, au lieu d'être posée sur le modèle, ce qui forçait à des retouches, en reproduisait exactement la surface. Par suite la coulée du bronze, en s'insinuant à l'intérieur du creux définitif, remplaçait réellement et absolument l'original, dont le fondeur obtenait un double, adéquat et parfait. On objectera qu'un moule était nécessaire au préalable, mais, sans remonter au légendaire Boutadès, nous savons que les Grecs furent de bonne heure habiles à prendre des empreintes. Les figurines d'argile ont été, pour la plupart, exécutées par ce moyen et les rares documents que nous possédions sur les artistes grecs nous montrent, vers la fin du IVe siècle, Lysistratos, le frère de Lysippe, moulant le modèle vivant et tirant, semble-t-il, des épreuves directes de grandes statues. Le climat exceptionnel de l'Égypte a permis de retrouver à Memphis

quelques-unes de ces reproductions qui servaient d'exemples dans les ateliers des toreuticiens et le musée Pelizæus d'Hildesheim possède un certain nombre de ces moulages antiques exécutés pendant la période hellénistique. Comme nous n'avons aucune raison d'y voir les premiers essais d'une technique nouvelle, tout porte à croire que le procédé était depuis longtemps en usage parmi les fondeurs grecs.

A vrai dire, sous aucune de ces formes, la méthode n'était parfaite et sans défauts. Les accidents étaient nombreux et ils ne se produisaient pas seulement dans la coulée des grands bronzes. En examinant de près de petites figurines, nous voyons souvent la trace de réparations antiques, exécutées après le refroidissement et pour masquer des brisures, des fissures ou des trous. Les fentes imperceptibles pouvaient être obturées au moyen de petites lames très fines, analogues à des clous triangulaires et aplatis. Le plus souvent, quand le défaut était assez grand, on en avivait les bords et des pièces de raccord, généralement rectangulaires, exceptionnellement rondes ou polygonales, étaient introduites à force dans la lacune de manière à faire corps avec les parties saines de la surface. Sur un fragment du Louvre (54), l'une de ces rapiéçures n'a pas moins de cinq centimètres de longueur. L'étude attentive des bronzes antiques montre moins la supériorité des méthodes dont se servaient les Grecs que l'habileté avec laquelle ils ont su faire usage de procédés relativement imparfaits, car le fait n'est pas douteux, et il suffirait pour le prouver des seules pièces qui sont venues jusqu'à nous, les grands maîtres de l'Hellade surent réussir d'heureuses fontes et couler à l'occasion de grands bronzes d'une légèreté exceptionnelle et d'une rare égalité d'épaisseur. Aussi bien les artistes y veillaient de près et, lorsque fut exécutée l'énigmatique Lemnia de Phidias, tout porte à croire que l'auteur présida lui-même à la tâche et en surveilla de près les phases diverses. De fait il faut descendre

jusqu'à l'école de Rhodes, vers les IIe et Ier siècles avant notre ère, pour rencontrer des signatures d'artistes où le fondeur inscrira son nom à côté du sculpteur, tandis qu'au début du Ve siècle le peintre d'une belle coupe se distinguait parfois du potier qui l'avait tournassée. Tant les Grecs attachaient justement de prix à ces questions de métier et tant ils tenaient à ce que la correspondance fût parfaite entre le modèle original et le bronze qui devait le remplacer !

On le voit, la fonte au sable, qui donne des produits imparfaits et grossiers, n'a jamais été pratiquée par les Anciens. Le procédé à cire perdue, plus lent et d'un emploi plus délicat, avait cet avantage incomparable d'assurer une reproduction parfaite jusque dans les plus menus détails, soit que l'œuvre première restât le noyau qu'entourait et qu'enveloppait la coulée, soit qu'au contraire le métal en fusion s'y substituât exactement. De la sorte un bronze antique est toujours un original et, s'il est médiocre, ce qui arrive parfois, la faute en est toute à l'artiste qui l'a modelé. Car les Romains et même les Grecs avaient leurs ex-voto de pacotille et leurs pièces de séries et lorsqu'un meuble ou un instrument, tel qu'un trépied ou une ciste, portait sur trois ou sur quatre pieds pareils, on conçoit que ces contreforts aient été rapidement traités. Pourtant, là même où ils sont le plus pareils, ils ne sont pas de tout point identiques et l'emploi du compas de modeleur suffit à expliquer que certaines de leurs mesures soient semblables. Même dans les cas très rares où ils paraissent avoir fait usage du moule, les Grecs n'en ont fait qu'un emploi partiel et, s'ils obtenaient mécaniquement une fraction de l'objet à reproduire, ils modelaient ensuite le reste à main libre : d'ailleurs, même dans ce cas, le creux ne servait pas directement à la fonte, mais permettait seulement d'obtenir des épreuves dont chacune était retouchée et traitée comme un modèle original : si bien que, dans cette

hypothèse encore, le dernier mot restait au sculpteur, qui façonnait l'œuvre à sa volonté.

L'emploi de ce procédé a pour conséquence dernière et directe que la patine artificielle était inconnue des Anciens. Nous connaissons mal, à parler franc, les alliages dont ils se servaient, mais nous savons qu'ils en avaient plusieurs, qu'ils n'employaient pas indifféremment et dont ils sentaient tout le prix. C'est avant la coulée qu'ils combinaient les matières du mélange de telle sorte que la surface du métal prit, après le refroidissement, une apparence et une couleur déterminées. Il est vrai que, dans certains cas, pour prévenir l'oxydation, ils passaient sur leurs bronzes une laque d'origine bitumineuse, mais c'était un enduit translucide, analogue au vernis qui protège nos tableaux et nous pouvons être assurés que, loin de vouloir en ternir l'éclat originel, ils cherchaient bien plutôt à l'augmenter. Nous avons quelque peine à en juger aujourd'hui, car le plus grand nombre des bronzes qui sont venus jusqu'à nous ont singulièrement souffert et, dans ceux-là même qui sont les mieux préservés, l'action continue de l'atmosphère et le contact persistant avec la terre ont peu à peu modifié les couches superficielles. Si nous en admirons justement les verts profonds, les merveilleuses teintes olivâtres, le bleu vif ou le gris adouci, toutes ces nuances qui, à elle seules et pour leur beauté propre, suffiraient à faire rechercher les bronzes antiques sont des qualités acquises ou accrues; le temps, de même qu'il dorait la surface des marbres, a fondu les tons trop éclatants et atténué la dureté du coloris primitif.

Mais la réussite ne fut rare et parfaite que parce que l'action fut naturelle et progressive. Il n'aurait pu en être de même si les Anciens avaient usé de procédés extérieurs et factices. Tous les manuels de métallurgie indiquent la manière de donner au bronze des patines diverses, verte ou brunâtre, « antique » ou « florentine », mais on n'a jamais

obtenu de la sorte que des produits inférieurs et grossiers, qui peuvent à peine faire illusion un instant ; d'ailleurs toutes ces applications exigent un décapage préalable, qui altère profondément la surface du bronze : or, comme les Grecs ne tenaient à rien tant qu'à préserver dans son intégrité et comme dans sa fleur le modèle original, cette seule considération eût suffi à faire écarter cette méthode barbare. Une figurine du Louvre en donne une preuve directe. C'est le grand Poseidon de bronze **1042** fig. 62 , trouvé à Metz dans le courant du XVIIIe siècle et qui devint bientôt célèbre : une histoire de la ville, due aux Bénédictins et publiée peu d'années après la découverte, contient une gravure de la statuette qui ne laisse pas d'être instructive. On y voit que la figurine était incomplète lorsqu'elle fut mise au jour : non seulement la main gauche manquait, comme aujourd'hui, mais les deux pieds faisaient également défaut. La jambe droite est en effet moderne depuis le milieu du mollet et la gauche à partir du genou. Pour masquer cette double restauration, une patine uniforme a revêtu non seulement les parties nouvelles, mais tout le reste de la statuette : comme elle n'a pu être appliquée sans un décapage et un grattage de la surface, elle n'a pas seulement déshonoré le bronze, mais elle lui a fait perdre son caractère ancien. De fait, si nous ne connaissions, par un grand hasard, les circonstances de la découverte, nous croirions avoir devant les yeux l'une de ces nombreuses imitations d'après l'antique qu'on a faites depuis la Renaissance : c'est bien en effet une statuette moderne, car l'épiderme originel, qui en faisait la beauté et l'intérêt, a disparu entièrement et sans remède.

On le voit, nous en avons pour garants les procédés mêmes qu'ils employaient, ce que les anciens bronziers se proposaient surtout, c'était de rendre exactement et fidèlement le modèle primitif, d'en obtenir, dans une matière plus belle et plus résistante, une traduction directe et parfaite, de

couler, au moyen d'un alliage souple et ductile, l'œuvre même qu'ils avaient créée de leurs mains et telle absolument qu'ils l'avaient façonnée. Par suite les monuments qui sont sortis de leurs ateliers ou de leurs fonderies devaient témoigner dans le passé et doivent encore témoigner aujourd'hui de leur habileté et de leurs goûts d'artistes. Si peu nombreux qu'ils soient en ce jour, si imparfaits et si mutilés qu'ils nous soient parvenus, ce sont d'incomparables documents qui peuvent beaucoup nous apprendre sur l'industrie et sur l'art des Anciens ou, si l'on préfère, sur les instruments dont ils se servaient, comme sur leurs ex-voto et sur leurs figurines en ronde bosse. La distinction est souvent factice entre les deux ordres de monuments ; elle l'était plus encore dans l'antiquité qu'aujourd'hui, mais elle a l'avantage d'être simple et claire : si, sur ces deux points, nous savons interroger nos bronzes antiques, leur réponse sera précise et directe. Elle ne confirmera pas seulement les rares textes écrits que nous possédions, mais elle saura, dans bien des cas, suppléer à leur laconisme.

III. — Ce que les bronzes nous apprennent sur l'industrie et sur l'art des Anciens.

Les premiers métallurgistes firent usage pour leurs récipients de feuilles battues au marteau et sommairement assemblées au moyen de rivets. Les fouilles de Schliemann à Mycènes ont mis au jour des vases d'or et d'argent exécutés d'après cette technique primitive : un souvenir en revit au Louvre dans un petit trépied d'apparence insignifiante, qui a été découvert dans l'ancienne nécropole italienne et falisque de Narce (fig. 35). La pièce est évidemment fort postérieure à l'invention du procédé, mais elle prouve qu'il a continué longtemps d'être employé. Ces coupes et ces cratères très

anciens ont le plus souvent disparu, mais leur décor, composé d'abord de bossettes, de spirales et d'ornements divers, puis bientôt d'animaux et de figurines grossières, revit sur des vases d'argile dont le Louvre possède une riche série dans la Salle C et qui, de toute évidence, ont été exécutés d'après des modèles métalliques. Si l'on en veut la preuve, on n'a qu'à comparer, d'une part, telle frise estampée sur un canthare étrusque en « bucchero » ou en terre fumigée, de l'autre, une des zones circulaires qui courent sur la surface d'un bouclier Campana : des deux côtés, mêmes sujets et même ordonnance, mêmes filets ou même grènetis entre les champs, même répertoire et même manière de l'employer. La correspondance est si étroite qu'elle ne peut provenir d'une simple rencontre : le potier, sans doute aucun, imite l'œuvre du bronzier; il s'efforce d'en rappeler, non seulement la forme, mais encore l'apparence, car le lustre même qu'il cherche et qu'il parvient parfois à donner à son vase d'argile doit rappeler de loin aux yeux le brillant et l'éclat du métal.

Si l'on passe à une époque plus avancée de l'industrie, deux exemples suffiront à nous montrer le genre de renseignements que nous pouvons demander aux bronzes antiques. Je les emprunterai tous deux à une classe de monuments dont l'emploi était fréquent dans les sanctuaires, aux trépieds qui portaient les grands chaudrons de sacrifice. Plusieurs d'entre eux étaient votifs et faits pour l'ornement, mais beaucoup d'autres servaient à contenir l'eau lustrale ou à cuire la chair des victimes. Il y en avait de toutes les matières et de toutes les tailles : une hydrie célèbre du Vatican nous montre Apollon assis dans la cuve que soutenait l'un de ces supports et les débris de très grands « lébès » sont venus jusqu'à nous.

Or, parmi les bronzes archaïques du Louvre, il en est un dont l'attitude peut sembler difficile à expliquer (fig. 5). Il représente une femme long vêtue et agenouillée, les mains à plat sur les cuisses, les tresses tombant sur les épaules et la

tête ceinte d'une stéphanè. Une griffe de lion, posée au-dessus et d'où rayonnaient trois tiges verticales, montre que la figurine servait de support; de plus une barre oblique, partant du revers, a pu et dû servir de contrefort, mais nous n'en saurions pas davantage sans un texte curieux d'Hérodote. Après avoir rappelé la fructueuse expédition des Samiens à Tartessos, l'historien nous dit qu'une dime fut prélevée sur le butin conquis en Espagne et que six talents furent employés à fabriquer un trépied pour le temple d'Hèra. Or la cuve de cet ex-voto était supportée par trois colosses agenouillés dont chacun était grand de sept coudées. La femme du Louvre est loin d'avoir les mêmes dimensions, mais il est évident qu'elle servait également de caryatide et elle peut nous aider à imaginer ce qu'avait pu être le chef-d'œuvre des bronziers insulaires. Nous en avons d'autant plus le droit que la figurine doit être à peu près contemporaine de l'offrande historique et qu'elle fut trouvée non loin de Samos, dans la mer de Rhodes. D'où l'importance du monument, bien qu'il soit mal conservé et d'apparence fort ingrate et peu flatteuse.

Si, du trépied proprement dit, nous passons à la cuve supportée, ce récipient, qu'il fût ou non indépendant de la base, devait, on le conçoit, être fort lourd à transporter. Aussi, pour le manier, devait-on disposer de prises multiples. On en imagina de trois espèces, qui, comme les colosses d'Hérodote, servaient en même temps d'ornements. C'étaient, sur l'épaule même du lébès, de grands avant-corps de griffons, au long col écaillé et à la tête d'aigle surmontée d'un singulier bouton qu'accostaient deux oreilles droites, autour de l'embouchure, des Sirènes primitives et solidement rivées, dont la tête de femme dépassait les lèvres et servait de poignée, enfin, à droite et à gauche, de grandes anses circulaires, dressées verticalement et opposées l'une à l'autre. Des tenons et des contreforts reliaient ces couronnes au chaudron, mais pour mieux assurer la cohésion de ces oreilles minces et fragiles, on ne

s'était pas contenté de lames clouées ou soudées. La figurine 104 fig. 3, acquise avec la collection Campana, montre qu'on employait à cet effet des supports à forme humaine. Le personnage nu qu'elle représente a les deux bras également écartés du corps et les deux avant-bras coudés de même et à demi levés; les mains sont ainsi parallèles et chacune est percée d'un trou : le clou qui les rejoignait l'une à l'autre passait également par l'oreille circulaire, et, de fait, telle de ces couronnes verticales, découverte à Olympie, a précisément une ouverture à la hauteur qui conviendrait au rivet. Si l'on veut une preuve de plus, on n'a qu'à regarder la base même du bronze Campana : le socle, au lieu d'être plat, est en partie recourbé; il s'appliquait ainsi exactement sur le rebord même de la cuve. La figurine, d'ailleurs, nous intéresse pour une autre raison, c'est qu'elle n'est pas entièrement humaine : le corps viril dont elle se compose est en effet surmonté par une tête de taureau. Par suite les premiers éditeurs n'ont pas hésité à y reconnaître une statuette de Minotaure. Il est possible qu'ils aient eu tort, car nous savons aujourd'hui, grâce à de nombreux monuments nouveaux, que les démons à face d'animal étaient connus en Grèce dès l'art mycénien et certains vases rhodiens montrent que les Ioniens ont gardé le souvenir de ces traditions thériomorphes. Ainsi, en même temps que ce petit monument aide à reconstituer l'un des meubles du culte, il nous fait toucher du doigt l'un de ces grands problèmes qui ne vont à rien moins qu'au fond même de la religion antique.

Ces exemples, pris entre beaucoup d'autres, permettent d'entrevoir ce qu'a pu être l'industrie des Anciens. Les bronzes vont nous apprendre mieux encore et, si nous étions dépourvus de leur témoignage, nous en saurions moins sur l'art même des Hellènes et sur l'idée qu'ils s'en faisaient.

Car, on l'a bien dit, mais on ne saurait trop le redire, la sculpture, chez les Grecs, est le fait et le propre du bronzier :

l'ouvrier en marbre lui cède le pas et travaille généralement d'après lui. Si l'on fait exception des grandes statues d'or et d'ivoire qui ont été, somme toute, assez rares, tous les grands maîtres du VIe et du Ve siècles ont été d'abord et par-dessus tout des bronziers : c'est en métal et dans de savants alliages qu'ils coulaient leurs chefs-d'œuvre. Praxitèle, dans le siècle suivant, a pu faire usage du paros, mais Lysippe, le plus fécond peut-être des artistes grecs, n'a pas laissé une seule statue de pierre. Nous avons aujourd'hui quelque peine à nous représenter une conception de l'art si contraire à nos habitudes et à nos préjugés visuels. Comme les grands originaux de bronze ont tous disparu, ce que le vulgaire appelle du nom d'antiques, ce sont les innombrables et froides statues de marbre qui remplissent les salles des musées : il ne faut pas oublier que ce sont, pour la plupart, d'assez faibles copies ; et, si précieuses que soient devenues pour nous certaines d'entre elles, à cause du reflet qu'elles gardent des chefs-d'œuvre évanouis, ce sont trop souvent, et sauf exceptions, des répliques banales, d'exécution médiocre et qu'un Grec de la bonne époque eût désavouées.

On en voit assez bien les raisons. Si, pour les grands ensembles décoratifs, tels que les frises et les frontons des temples, l'artiste se résignait à employer le marbre, il devait préférer une autre matière lorsqu'il s'agissait d'offrandes isolées, de statues ou de groupes en ronde bosse. Si habile en effet qu'il fût ou qu'il pût être à tailler la pierre, si sûre d'elle que fût sa main et si souple que fût son ciseau, le bloc de pentélique ou de paros ne se laissait pas façonner et pétrir comme l'argile et la cire : à la traduire en marbre, travail lent et pénible, la maquette originale perdait tout accent et toute vie. A plus forte raison en était-il de même lorsque le maître confiait à un artisan cette tâche, qui pouvait le rebuter ou pour laquelle le temps lui manquait. D'assez bonne heure, sans doute, la pratique a été connue des Anciens,

mais, si ce procédé facilitait la besogne matérielle du marbrier, les résultats obtenus ne rappelaient que de loin le modèle primitif. Au contraire, tout ce que nous avons dit jusqu'ici tend à le prouver, nulle matière n'était, plus que le bronze, ductile et véritablement plastique. La fonte à la cire perdue assurait au sculpteur la correspondance exacte, jusque dans les moindres détails, entre la statue de métal et son prototype : en pénétrant dans toutes les sinuosités, dans les moindres coins et recoins de la chape réfractaire, l'alliage en fusion avait peu à peu remplacé l'œuvre qui était sortie des mains de l'artiste : une fois le mélange refroidi, la création même du sculpteur revivait devant lui, intacte, inaltérée et embellie encore par la beauté de la matière. Peut-être pensait-il ainsi la perpétuer, auquel cas son espérance était vaine, car bien peu d'originaux en bronze sont venus jusqu'à nous, mais, à défaut de l'avenir, sur lequel il n'avait pas de prise, il lui était donné, si les dieux du feu lui étaient favorables, de s'exprimer aux yeux sous une forme rare et parfaite. Tel fut l'idéal de tous les Hellènes et leur art ne fut si grand que parce que, pour quelques-uns d'entre eux, ce rêve est devenu réalité.

Cette prédilection exclusive que les Grecs avaient pour la toreutique et le haut prix qu'ils attachaient aux belles fontes devaient avoir pour conséquence que les marbriers imitèrent non seulement les chefs-d'œuvre, mais la technique et les procédés des bronziers. Pour en avoir la démonstration immédiate, il suffira, sans sortir du Louvre, de descendre dans la salle de la sculpture grecque et d'y considérer deux monuments bien connus, la Héra de Samos et la tête Rampin : aucun d'eux ne se comprendrait sans l'existence de grandes statues de métal, dont ils sont la copie ou la réplique indirecte.

L'ex-voto dont Chéramyès fit don à la déesse de Samos ne nous a pas été conservé dans son intégrité, mais si la tête est aujourd'hui perdue, le corps, heureusement, est presque

intact. L'aspect, il faut l'avouer, en est quelque peu surprenant. On s'explique mal, au premier abord, ce tronc rigide et presque uniformément cylindrique qui se renfle à peine vers le buste et s'évase très légèrement à la base. Si l'on approche de la statue, on voit que tout un système d'incisions parallèles raye la surface du marbre et que d'autres stries obliques, plus profondes, sont tracées sur le buste : le tissu plus léger de la tunique s'oppose ainsi à l'étoffe laineuse de l'himation. Mais, malgré les touches de couleur posées sur les bordures, tous les détails s'évanouissent sous l'éclat trop cru du soleil ; il faut, pour s'en rendre bien compte, un jour de côté et une lumière diffuse ou frisante. Supposons au contraire qu'un mécène ait la fantaisie de faire exécuter d'après un bon moulage une reproduction en bronze de la statue, toutes les ciselures de la surface ressortiront précises et parfaites et les fines stries verticales, nettement distinguées des grands plis obliques, donneront à l'œuvre un accent et comme un rythme de vie. L'aurige de Delphes témoigne à coup sûr d'un art plus développé et plus parfait, mais les larges cannelures de son chiton rappellent, par leur dur profil, les sillons rigides et droits de la sculpture samienne : l'auteur de cette dernière s'est, sans nul doute, inspiré de quelque statue métallique ; nous pouvons supposer que c'était quelque élève obscur de Rhœcos ou de Théodoros, fidèle à l'enseignement des grands bronziers et respectueux de leur tradition.

A quelques pas de là, dans la même salle, nous apercevons sur un grand socle une tête de marbre trouvée à Athènes et qui a fait partie de la collection Rampin. Les plans nets des joues et les arêtes vives des paupières et des lèvres dénoncent un art un peu fruste, mais une main déjà sûre et qui attaque franchement la pierre. La barbe, par contre, est singulièrement indiquée et ressemble à une sorte de réseau quadrillé, qu'une ligne dure sépare des parties nues. La chevelure est plus conventionnelle encore ; sur le front des spirales se

recourbent en volutes parallèles qui s'opposent symétriquement à droite et à gauche de la raie médiane et chacune de ces mèches recoquillées, au lieu d'être plate ou mollement ondulée, se compose d'un chapelet de grains en saillie. Un même grènetis, partout aussi régulier et aussi minutieux, recouvre la calotte crânienne et compose les tresses qui tombent sur la nuque; enfin, posée sur cette trame épaisse, une couronne de chêne est ciselée avec précision et netteté, comme si toutes les feuilles en étaient découpées. Ce travail d'orfèvre ne peut s'expliquer par la mode seule et, malgré le secours de la polychromie, donne l'impression d'une perruque et d'une barbe postiche. Tous ces défauts disparaissent ou s'atténuent si l'on voit dans le marbre ce qu'il est en réalité, la copie libre d'un original de bronze. Cette dureté de la face, ces plans coupants, ces arêtes à l'emporte-pièce sont autant de traits propres à la technique du métal. Non seulement celle-ci explique les contours précis de la guirlande et les dentelles de la chevelure, mais ce qu'il y avait d'excessive recherche dans les parties calamistrées faisait ainsi ressortir l'éclat des parties nues et la simplicité comme la fermeté du modelé.

Il serait aisé de citer d'autres exemples. Nul ne serait plus probant que les belles fontes qui remplissent, à droite et à gauche de l'entrée principale du Louvre, les galeries Denon et Mollien. Exécutées d'après les plus célèbres antiques qui aient été connues depuis le XVIe siècle, elles donnent une idée imparfaite, mais approximative, des originaux dont ces mêmes statues étaient, pour la plupart, des répliques ou des copies. Sans doute, François Ier et ses successeurs n'avaient pensé qu'à décorer les salles nues de leurs palais : le jeu du sort a fait que ce caprice royal et magnifique leur semblât inspiré par un sentiment très juste de l'art ancien. De fait, tel jeune athlète dont le marbre a disparu aurait presque pu sortir d'un atelier grec du Ve siècle à une époque assez

voisine de Phidias et, si nous jetons les yeux sur l'Ariane endormie, la beauté de la tête penchée, comme les grandes vagues lumineuses des draperies avec leurs replis d'ombre, nets et profonds, toute cette largeur de style et en même temps toute cette minutie, que traduit assez mal le marbre du Vatican, s'expriment ici sans intermédiaire et jaillissent en pleine lumière. Encore ne faut-il pas oublier que la plupart de ces antiquités, fort admirées, parce qu'elles étaient les seules, au moment de leur découverte, ne peuvent à aucun degré tenir lieu des chefs-d'œuvre véritables dont elles n'étaient que les répliques : combien ceux-ci ne devaient-ils pas l'emporter, lorsque, fondus dans un bel alliage et par les soins mêmes du maître, ils resplendissaient dans l'enceinte des temples et sur les Acropoles ! L'on peut juger de leur beauté passée si l'on songe que le seul reflet de leur image évanouie nous émeut encore aujourd'hui et force encore notre admiration.

Les petits bronzes de la collection sont à coup sûr des témoins plus humbles que les statues de marbre, mais ils ont sur elles l'avantage inappréciable d'être parfois contemporains des modèles dont elles sont les copies, souvent très tardives. Lorsqu'ils sont bien conservés, et le cas n'est pas rare, ils peuvent nous apprendre beaucoup sur les habitudes manuelles et sur les traditions d'écoles. Certes, ce sont, pour la plupart, des œuvres secondaires auxquelles les maîtres ne mettaient pas la main, mais, parmi les artisans dont étaient peuplés les ateliers, il y en avait parfois de fort adroits et les plus inhabiles avaient le rare privilège de vivre à une époque où l'on eut, mieux qu'à toute autre, le sens de la beauté. Assurément encore ce n'est pas de la même manière, ni dans le même style qu'on pouvait travailler à une statue de grandeur naturelle et à une figurine haute de quelques pouces : il fallait pour cette dernière abréger et simplifier, donc sacrifier mainte beauté de détail. Malgré ces inconvénients inévi-

tables, les petits bronzes sont pour nous infiniment précieux. Si nous nous bornons à la grande époque du ve siècle, deux ou trois de ces monuments nous montreront de la manière la plus précise ce qu'était l'art un peu avant le milieu du ve siècle et ce qu'il était devenu cinquante ans plus tard, à la suite des créations de Polyclète.

On s'accorde aujourd'hui à placer vers l'an 460 l'époque où fut décoré de sculptures l'un des temples les plus célèbres de l'antiquité, celui de Zeus à Olympie. Le petit bronze **154** (fig. 20), dont nous avons parlé déjà, passe pour provenir du sanctuaire et il n'est pas impossible que le renseignement soit exact, car le grand Apollon qui décore le fronton postérieur de l'édifice a plusieurs traits qui lui sont communs avec la statuette. Sans examiner si celle-ci représente ou non Dionysos et sans chercher à restaurer les parties manquantes, ne voyons dans la figurine qu'un bel éphèbe nu, tel qu'on pouvait l'imaginer à ce moment du ve siècle. Le corps est ferme et construit par larges plans : seuls certains détails, comme la dureté des attaches, montrent quelque raideur encore et un peu de sécheresse. La tête est allongée, comme étirée : les joues presque parallèles et qu'encadrent les pans de la chevelure, le nez grand et très droit, la barre rigide des lèvres, les sourcils horizontaux au-dessus des yeux ovales et très ouverts, le front bas et ombré composent un ensemble sobre et régulier, où les détails s'ordonnent avec rigueur et clarté. Cette même apparence géométrique de la face et ces mêmes traits nets et simplifiés, nous les retrouvons, avec quelques différences, dans quelques marbres du Louvre qui sont, à peu de choses près, contemporains de la statuette : ce sont un Apollon qu'on veut attribuer à Myron et une belle tête, récemment acquise, où l'on a reconnu, sans plus de raison, la main de Calamis. D'autres termes de comparaison, plus proches et comme plus directs, devraient être cherchés dans une autre section du même Musée, dans le dépar-

tement de la Céramique antique. Les plaques découpées de « Milo » témoignent du même art sobre et de la même largeur de main : sur l'une d'elles (212), la tête de Pénélope rappelle par sa construction celle de notre éphèbe et le même bel ovale allongé se retrouverait dans un buste de Cora, 181, qui paraît de travail attique ou béotien. Les peintres de vases suivent les mêmes traditions et s'inspirent des mêmes modèles. Sur le fond d'une coupe qui a pu être attribuée à Douris (G 138), un éphèbe, qui sert d'échanson à Dionysos, diffère sur bien des points de la figurine, mais la face en est dessinée de même et presque avec les mêmes traits ; et la muse citharède, qui décore l'une des coupes à fond blanc de l'ancienne collection Branteghem, garde encore les mêmes caractères essentiels. Il n'y a pas, je me hâte de le dire, de lien étroit et direct entre ces monuments divers et le petit bronze d'Olympie : ils ne sont ni sortis de la même fabrique, ni peut-être de la même région de la Grèce, mais ce sont, dans des matières différentes, des créations contemporaines. Les rapprocher, c'est les éclairer l'une par l'autre : statues et figurines, terres cuites et vases peints sont nés à un moment unique, où la Grèce avait déjà conscience de son idéal, mais éprouvait quelque embarras à l'exprimer et où l'art n'avait pas encore brisé ses dernières chaînes.

Les choses ont changé une cinquantaine d'années plus tard, après les chefs-d'œuvre de Phidias et de Polyclète. Les deux petits bronzes **183-4** vont, ici encore, nous permettre de mesurer le progrès accompli. L'un d'eux (fig. 24), qui faisait partie de l'ancienne collection royale, représente un éphèbe dont la main droite tenait sans doute une patère : peut-être est-ce un héros ou un dieu, mais il n'y a aucune raison pour y reconnaître un Hermès. Si peu importante au premier abord que paraisse la figurine et si médiocres qu'en soient les dimensions, la pose, le modelé du corps, la forme du crâne, le visage, la coiffure même rappellent, jusque dans les

détails, les grandes statues polyclétéennes : on remarquera en particulier la veine légère qui fait saillie sur la région abdominale, il y a là un trait d'observation qui montre le désir de copier de près la réalité. Car, malgré tous les points de contact qu'elle a de communs avec des marbres bien connus, on sent que la figurine a été librement modelée, par un habile et adroit artiste qui se souvient plus qu'il n'imite. C'est en un sens, et dans des proportions réduites, une œuvre d'art originale. Il en est de même, à plus forte raison, pour la figure d'éphèbe **184** fig. 25, qui est presque pareille à la première, mais qui s'en distingue par un mouvement plus souple et qui doit être plus récente. Le motif en est malaisé à déterminer : on y a vu tour à tour un athlète qui se frottait d'huile, un vainqueur qui tenait une bandelette et un simple joueur d'osselets. De fait, l'index de la main droite est assez singulièrement allongé et paraît désigner un objet que porterait la paume gauche, étendue à plat : si bizarre que soit le geste, on songe à peine à se l'expliquer, tant on est d'abord sensible à l'aisance souveraine dont témoigne la statuette, tant l'attitude a de rythme et d'harmonie et tant, sans contrainte aucune et par le seul effet de l'ordre intérieur, les détails s'y subordonnent à l'ensemble.

L'une comme l'autre, les deux figurines sont à rapprocher d'une statue de marbre bien connue, celle d' « Adonis » ou de « Narcisse ». Elle représente un jeune éphèbe au repos, la main gauche appuyée sur un pilier, la droite ramenée en arrière et posée près de la hanche, la tête oblique et inclinée sur l'épaule. L'original devait être célèbre, car les répliques en sont nombreuses et le Louvre en possède deux, dont l'une a été trouvée en Égypte. Si l'on en rapproche les deux bronzes, on apercevra entre ces monuments des ressemblances certaines : non seulement la pose, mais la forme du corps et de la tête, mais le visage et la chevelure sont pareils, sinon identiques. La tradition polyclétéenne sert de lien entre ces

œuvres d'art diverses, mais, quoique l'ouvrier qui a travaillé la statuette du Delta se soit montré un habile artisan, la comparaison ne tourne pas à l'honneur des deux marbres. Mis à côté des bronzes, ils paraissent, ce qu'ils sont en effet, des copies à la douzaine : même si on ôte par la pensée le support qui les alourdit, leur facture, par contraste avec ces délicates figurines, semble pauvre et sommaire ; exécutés dans une matière qui semble rebelle, ce ne sont plus que les pâles ombres des belles fontes originelles.

Si l'on veut apprécier mieux encore nos deux statuettes polyclétéennes, on n'aura qu'à jeter les yeux sur l'assez grand bronze **522** fig. 57) qui a fait partie des collections d'Este et Pourtalès. On a voulu y reconnaître Achille, mais il semble, à en juger par des monuments analogues, que ce soit simplement un Apollon. La chevelure, calamistrée et relevée à l'ancienne mode, le visage régulier, le torse carré et comme quadrillé font penser d'abord à une œuvre du ve siècle, mais, en y regardant de plus près, on s'aperçoit, à des détails qui ne trompent pas, que cet archaïsme est affecté : c'est une œuvre d'imitation, exécutée à une époque où l'on admirait l'art des grands Primitifs, sans avoir gardé leur tour de main et leurs traditions d'atelier. On reconnaît à cette marque la période augustéenne, avec ses copies infiniment adroites, qui, de loin, font illusion, mais qui manquent à la fois d'originalité et de vie. Les stucs de la Farnésine, la frise de l'Ara Pacis, les intailles de Dioscoride, même les terres cuites Campana donneront quelque idée de cet art élégant et froid, pauvre d'invention, mais auquel on ne peut nier le sens de la décoration et que rappellera, non sans beaucoup de différences, celui de notre Premier Empire. L'Achille Pourtalès est loin d'être sans mérite : si l'on prend la statuette isolément, on devra rendre justice à l'exécution parfaite du petit bronze, à l'équilibre et à l'aisance de la pose, au modelé savant du corps, à la régularité du visage et à la pureté des traits. Mais

si l'on met à côté du petit monument les deux figurines polycléténnes, toutes ces habiletés ont quelque chose d'apprêté et de factice. Tout en reconnaissant l'adresse singulière dont témoigne l'adaptation postérieure, et bien qu'elle ne s'inspire pas aux mêmes sources, on n'en goûtera que plus vivement le rythme aisé et facile, l'harmonie subtile et souple, l'élégance naturelle et comme spontanée des statuettes helléniques. Rien, mieux que cette preuve par le fait, ne fait comprendre la différence, essentielle et profonde, qui sépare l'art grec de l'art romain.

On objectera que ces petits ouvrages d'atelier étaient plutôt un amusement et un délassement pour l'artiste, qu'une création véritable : les grands maîtres avaient de plus hauts soucis et laissaient à leurs disciples le soin de ces ex-voto secondaires. Pour les juger à leur valeur, il faudrait quelque grand bronze qui permit d'apprécier toutes les ressources de leur art. Ici même, et ce sera notre dernier exemple, la collection du Louvre nous apporte un document inappréciable, la tête Tyszkiewicz ou de Bénévent 4 (fig. 26), œuvre grecque originale qu'on a pu attribuer à la fin du ve siècle. A vrai dire, nous n'en connaissons pas l'auteur et il serait tout à fait vain de lui attribuer un nom hypothétique : il nous suffit que le sculpteur à qui nous la devons ait travaillé à l'une des plus belles époques de l'art et qu'il n'ait pas été inférieur à sa tâche. Sans doute encore le corps a disparu, ainsi que l'incrustation des lèvres et des yeux et la surface du métal a souffert : la conservation du monument est cependant assez parfaite pour que nous puissions apprécier, dans l'une de ses parties essentielles, cette statue de jeune éphèbe victorieux. Même ainsi mutilée, l'œuvre est d'une rare beauté. La construction nette des joues, l'arc régulier de la lèvre supérieure, l'arête du grand nez droit, les arcades sourcilières marquées, tous ces traits, indiqués sans dureté et habilement reliés par des plans adoucis, forment un ensemble unique de sobre et de fine élé-

gance. Les cheveux, traités par mèches souples et distinctes, s'enchevêtrent dans un désordre apparent qui fait ressortir en pleine lumière l'ordonnance si simple du visage. Ce n'est pas le lieu de nous demander si l'œuvre est argienne ou attique, si la tradition de Polyclète s'y continue sans altération ou si une grâce nouvelle y tempère et y adoucit la sévérité de ses créations : l'essentiel est que nous puissions contempler face à face, dans son intégrité première, l'une de ces statues d'athlètes que les sculpteurs modelaient vers la fin du ve siècle. Ce privilège unique, et que ne nous donnerait aucun marbre, nous le devons à cette tête de bronze, qu'on a découverte par hasard dans le Sud de l'Italie et qui a dû être arrachée jadis à l'un des sanctuaires de la Grèce.

IV. — Divisions principales.

Ce catalogue, comme le grand ouvrage qui en est la suite et le développement, se divise tout naturellement en deux parties, les figurines et les instruments. Nous avons dit plus haut ce qu'il pouvait y avoir de factice dans cette distinction, mais, si les Anciens auraient peut-être répugné à l'admettre, elle a l'avantage d'être fort claire et peut être conservée dans la pratique.

Les objets compris dans chacune de ces classes se répartissent eux-mêmes en séries diverses, que nous avions comme annoncées en faisant l'histoire de la collection. Nous avons distingué parmi les bronzes figurés, les grands bronzes, les statuettes grecques archaïques et de beau style, les monuments étrusques et italiotes, les exemplaires grecs d'époque hellénistique, les bronzes gréco-romains et les figurines trouvées en Gaule. Comme on le voit, l'ordre n'est ni strictement chronologique, ni exclusivement topographique : il trouvera, je l'espère, sa justification dans le texte même du catalogue.

Les instruments n'ont pu être classés de la sorte et il a fallu se borner à les distinguer par matières principales : guerre et palestre, toilette, vases, lampes, balances, métiers et objets divers. Il aurait sans doute été souhaitable de suivre, ici encore, l'ordre des lieux et des temps, mais, pour le faire, le Musée possède trop peu de monuments dont l'origine soit connue ou qu'on puisse dater à coup sûr ; les lacunes, par suite, auraient été graves, et trop d'éléments essentiels auraient manqué au tableau pour qu'on pût même en faire l'esquisse. Le commentaire peut, du moins, remédier en partie à ces insuffisances et des exemples précis prouveront, dans certains cas déterminés, que l'évolution des formes et du goût n'est pas moins sensible dans le mobilier des Anciens que dans la manière dont ils représentaient la figure humaine.

En tête de chaque division principale, j'ai indiqué en petits caractères les armoires et les vitrines diverses dans lesquelles les visiteurs doivent rechercher les monuments commentés ou décrits. Les chiffres qui suivent les objets remplacent ceux qu'on trouve dans Longpérier et correspondent au numérotage nouveau que j'ai donné aux monuments : je n'ai pu l'indiquer que pour les statuettes, l'inventaire n'étant pas encore terminé pour les instruments, pour lesquels il est, à la rigueur, moins nécessaire. D'ailleurs, une table de concordances, que je donnerai dans le deuxième volume du grand catalogue, permettra de se reporter aisément aux divers inventaires.

Il ne me reste plus qu'à dire un mot, très bref, de la méthode que j'ai suivie dans le présent livre. Écrivant pour le grand public, j'ai tâché surtout d'être clair et, afin d'y réussir, je me suis abstenu de toute référence ; évitant les discussions et les controverses inutiles, je me suis efforcé, devant chaque groupe de monuments, de ne dire que l'essentiel et de donner sur chaque série des notions précises, qui

fussent accessibles à tous. La description des objets vient ensuite, mais je me suis gardé de la faire complète et je n'ai insisté que sur les pièces qui m'ont paru caractéristiques ; les autres ou se rattachent aux premières, ou n'intéressent que les archéologues de métier, auxquels ne s'adresse pas cet opuscule. J'ai voulu, par mon commentaire comme par la préface, faire comprendre à tous l'intérêt que présentent les bronzes antiques du Louvre et ouvrir aux non-initiés l'accès de la galerie ; je serais heureux si je n'avais pas tout à fait échoué dans ma tentative. Ceux qui voudront pousser plus loin ces études trouveront dans la bibliographie qui suit les indications essentielles. On remarquera en tête de la liste le catalogue de Longpérier, dont il faut relever le rare mérite, à cette date de 1868, où n'avait encore paru aucun ouvrage similaire. L'inventaire manuscrit de 1861 comprenait également les instruments, mais la seconde partie de la notice n'a malheureusement pas été publiée ; la première, bien que conçue à un autre point de vue que la présente description, reste encore à consulter aujourd'hui : c'est le plus bel éloge qu'on puisse en faire à plus de cinquante ans de distance et après la découverte de très nombreux monuments dont Longpérier ne pouvait soupçonner l'existence.

V. — Bibliographie.

I. — Technique.

Sur le travail du métal dans l'antiquité, voir surtout : Blümner, *Technologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Rœmern*, IV, 1887, p. 1-378; Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités*, articles *cælatura* (Saglio), *sculptura* (Dugas), *statuaria* (Deonna) et les articles sur la toreutique ancienne de Pernice, dans les *Jahreshefte des œsterreichischen Instituts*, VII (1904), p. 154-197, VIII

1905, p. 51-60, XI 1908, p. 212-228, XIII 1910, p. 102-107. Pour la fonte à cire perdue, consulter Bolfrand, *Descriptio omnium operarum quibus ad fundendam ex ære una emissione metalli Ludovici decimi quarti statuam equestrem perventum est*, 1743 méthode des Keller) et L. Vauxcelles, *Art et décoration*, 1905, p. 189-197 procédés modernes). Sur la question de la patine, le meilleur travail reste encore celui de Villenoisy, *Revue archéologique*, 1896, I, p. 67-71 et 194-212.

II. — Principaux catalogues de bronzes antiques.

Ce sont, par ordre de publication :

Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre, Première partie*, 1868.

Friederichs, Berlins antike Bildwerke, *Kleinere Kunst und Industrie im Alterthum*, 1871.

Sacken, *Die Antiken Bronzen des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets in Wien*, 1871.

Carapanos, *Dodone et ses ruines*, 1878.

Fröehner, *Catalogue des bronzes antiques de la collection Gréau*, 1885.

Schumacher, Karlsruhe, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen*, 1890.

Furtwængler, Olympia, *Tome IV, Die Bronzen*, 1890.

De Ridder, *Catalogue des Bronzes de la Société archéologique d'Athènes*, 1894.

S. Reinach, Description raisonnée du musée de Saint-Germain, *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, 1894.

Babelon-Blanchet, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, 1895.

De Ridder, *Catalogue des Bronzes trouvés sur l'Acropole d'Athènes*, 1896.

Walters, British Museum, *Catalogue of the Bronzes, greek, roman and etruscan*, 1899.

De Ridder, Catalogue de la collection de Clercq, *Tome III, Les Bronzes*, 1904-5.

Édgar, Catalogue des Musées du Caire, *Greek Bronzes*, 1904.

Perdrizet, Fouilles de Delphes, *Tome V, Monuments figurés, Petits bronzes, Terres cuites, Antiquités diverses*, 1906, 1908.

Kékulé-Winnefeld, *Bronzen aus Dodona in den Kœniglichen Museen zu Berlin*, 1909.

Staïs, *Marbres et bronzes du Musée National d'Athènes*, 2e éd., 1910.

Perdrizet, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, 1911.

PREMIÈRE PARTIE

LES FIGURINES (1-1093)

Les grands bronzes sont, pour la plupart, disposés sur des socles isolés, soit dans le vestibule, soit dans la salle des Bronzes, du côté des fenêtres qui donnent sur la cour du Carrousel ; quelques-uns, de taille moins considérable ou de conservation plus fragmentaire, ont été mis sous vitrine : on les trouvera surtout dans les armoires qui bordent la pièce vers le Nord. Les statuettes dont la provenance a pu être déterminée sont réunies dans la plus méridionale des deux grandes vitrines, tandis que la seconde est réservée aux bronzes gréco-romains. Quelques pièces d'importance exceptionnelle sont exposées à la place d'honneur du côté du Carrousel et les deux plaques crétoises, ainsi que l'Éros dans un char, sont joints aux miroirs à pied, à l'entrée de la salle. Enfin, les animaux sont groupés dans les armoires murales septentrionales.

I. — Grands Bronzes (1-79).

Il n'y a pas, entre ces monuments et les suivants, de différence essentielle : les Grecs travaillaient de même les statues monumentales et les figurines de petites dimensions ; on retrouve dans les unes et les autres la même fonte en creux, les mêmes procédés de fabrication et d'ajustage, les mêmes rapiéçures et, là où elle a pu être préservée, la même patine. Seules des raisons de mesure et de commodité m'ont fait

classer à part ces grands bronzes. On retrouverait à l'intérieur de ce groupe les mêmes caractères qui nous frapperont dans la suite de cette étude : les exemplaires que nous allons passer en revue sont tantôt grecs et tantôt romains, les uns de travail archaïque, les autres de style hellénistique ou de basse époque. Pour apprécier comme il convient ces témoins isolés, il faudra, de toute nécessité, les rapprocher des statuettes semblables que renferme la collection. Une autre difficulté serait de définir la limite qui sépare les grands bronzes des figurines. Ici encore, il ne peut y avoir de règle fixe. Si j'ai classé dans la première catégorie les exemplaires qui dépassent 0m 40 de hauteur et les têtes de proportions équivalentes, la distinction, je le reconnais volontiers, est toute factice et ne peut avoir qu'une valeur conventionnelle.

Au premier rang de nos monuments, l'on trouve, après la tête archaïque de Chypre **1**, la célèbre statue de Piombino **2**, fig. 19, qui, depuis 1835, fait partie de nos collections nationales. L'épiderme en a singulièrement souffert, mais, quoique la patine en ait disparu, il n'est guère de monument qui nous fasse mieux connaître le point où en était l'art grec dans les premières années du Ve siècle. Si nous ignorons où le bronze a pu être fondu, je n'ai guère de doute sur la provenance étrusque ou italiote du lanceur de javelot **3** fig. 42, qui provient de l'ancienne collection royale : par sa date, la statuette ne doit guère être éloignée de l'Apollon. On remarquera, à côté des ressemblances qui rapprochent ces deux œuvres, les différences de style qui les séparent.

J'ai parlé dans la préface, p. 30-1, de la belle tête **4** fig. 26, trouvée à Bénévent. Quant au fragment **5**, qui vient de Skiathos, c'est tout ce qui reste d'une grande statue drapée sur laquelle il serait vain de faire des conjectures, mais dont la simplicité et la largeur des plis annoncent une époque encore ancienne et presque archaïque : je l'attribuerais volontiers au IVe siècle. Je placerai à la même date, peut-être

même à un moment un peu antérieur, la tête de femme **6**, trouvée en Italie, dont l'auteur paraît s'être inspiré des productions grecques de style sévère et avoir connu, directement ou non, des modèles contemporains de Phidias (vers 450 avant J.-C.). A côté de ce bronze, une tête étrusque d'Aphrodite (**7**), dont les bras sont conservés, témoigne d'une liberté singulière et est peut-être d'un siècle ou deux plus récente.

Nous revenons au monde grec avec un certain nombre de statuettes hellénistiques, trouvées en Égypte et en Syrie. Toutes ne sont pas forcément contemporaines : dans ces contrées orientales que les conquêtes d'Alexandre avaient définitivement ouvertes à l'influence grecque, les monarchies des Ptolémées et des Séleucides laissèrent des traces profondes que n'effaça pas la conquête romaine, si bien qu'après comme avant l'ère chrétienne, les artistes y copièrent les mêmes motifs et s'inspirèrent du même art. Le culte dionysiaque, à cause de l'assimilation que les Égyptiens firent de Bacchos avec Osiris, fut particulièrement en honneur dans la vallée du Nil ; d'où le Silène **11**, tenant un jeune Satyre et le buste, malheureusement mal conservé, de Dionysos enfant **10** ; la bandelette frontale, qui ne convient pas à un Éros, indique, à n'en pas douter, le nom qu'il sied de donner à la figurine. A côté du cycle bacchique, Aphrodite, tant en Égypte qu'en Syrie, reste la divinité principale et celle dont se conservent le plus d'images : on remarquera la belle statuette acéphale de Tarse **14** et l'exemplaire **12**, avec ses pendeloques panthéistiques et son curieux diadème ajouré (fig. 50).

Nous revenons définitivement à l'Italie avec le buste de guerrier ou d'Arès **15**. La raideur et l'archaïsme qui y sont encore sensibles tiennent, pour une part, au motif qui est hiératique et à la nécessité de copier exactement un type consacré. A côté de ce torse, la grande Vesta de Capoue **16** et l'enfant à la bulle **17**, qui doit être de provenance étrusque, sont de travail très inégal : la Campanie, où les vases peints

et les poteries de Calès attestent la persistance de l'hellénisme, devait garder plus longtemps que l'Étrurie la tradition des belles formes et des anciens types plastiques. Ce que les statues d'imitation ont d'un peu froid et de conventionnel n'en fait que mieux ressortir la vie et la vérité des portraits romains, dont le Louvre possède de beaux exemplaires, entre autres les deux têtes de Parme fig. 55 et de Fiesole **18-9** et le buste énergique **20**, où l'on a vu, sans raison probante, l'effigie de Sylla. Les médailles et les camées hellénistiques ont sans doute plus de largeur et d'ampleur, mais, malgré ce qu'a de brutal, d'âpre et de heurté l'art du sculpteur romain, on ne saurait lui dénier, sur ce point, une originalité relative. Il est curieux de comparer à ces exemplaires les fragments d'une statue découverte en Cilicie : la tête **22** fig. 56 , quoique contemporaine de nos portraits romains, reste encore dans la tradition grecque et on y sent comme un souvenir lointain de Scopas. Le contraste est surtout très vif avec les deux bustes d'Auguste et de Livie **28-9**, trouvés en Gaule, à Neuilly-le-Réal. L'artiste provincial qui les a modelés leur a prêté un réalisme expressif qui en fait de curieux documents iconographiques.

Deux grandes statuettes d'Herculanum **31-2**, qui, comme la plupart des bronzes de cette provenance, ont perdu leur patine originelle, donnent une assez bonne idée de ce que pouvait être l'art décoratif, au début de notre ère, dans la région vésuvienne. Il faut y joindre les deux Éros **33-4**, qui proviennent sans doute de Pompei, ainsi que l'Attys **35** et l'Horus **30**, dont l'origine est indéterminée. Le Zeus **36**, trouvé à Dalheim, dans le Luxembourg, paraît se rattacher, plus ou moins directement, à un original du IVe siècle, et le grand Apollon en bronze doré **37**, venant du théâtre de Lillebonne, rappelle également, par certains traits, un prototype polyclétéen. La même origine gauloise rend intéressant pour nous le médiocre buste d'Héphæstos **39**, découvert à Sens.

Les portraits de l'époque impériale ne valent pas, il s'en faut, ceux de l'ère républicaine. On peut cependant signaler le buste de Vespasien lauré **41**, mis au jour dans la Campagne romaine, la tête expressive de Marciana **42** (fig. 58) et l'assez belle figure du IIIe siècle **44**, venant de Bénévent : les quelques masques **45-8**, plus ou moins bien conservés, ont été trouvés en Italie et en Gaule, à Domart en Ponthieu et à Neuvy-Pailloux.

Parmi les fragments de statues, on peut citer le morceau de chevelure **50**, le lobe d'oreille **51**, le bras droit d'une grande statue féminine étrusque **52**, qui tenait une corne d'abondance, un autre bras droit (**53**), découvert en France vers le milieu du XVIIIe siècle, près de Cassel et qui provient d'une statue équestre, enfin la grande jambe **69**, trouvée à Chypre, le pied chaussé **74**, mis au jour dans les Alpes, à Ventavon, et les deux orteils de dimensions colossales **77-8**. Le sabot de bœuf **79**, dont l'origine est italienne, peut être rangé parmi ces fragments.

II. — Bronzes grecs archaïques et de beau style (80-198).

Les figurines classées sous cette rubrique se répartissent sur une très longue période d'années, depuis le deuxième millénaire avant notre ère jusqu'à la fin du IVe siècle avant J.-C., après les guerres d'Alexandre, date où commence l'art hellénistique. A vrai dire et on le conçoit aisément, elles sont très inégalement distribuées dans cet espace de temps et les statuettes primitives sont peu nombreuses et d'ailleurs grossières, tandis que le VIe, le Ve et même le IVe siècle sont relativement bien représentés. Il ne faut pas oublier à ce propos que nos monuments ne sont pas les seuls témoins qui rappellent au Musée cette période d'origines. Il faudrait, pour nous borner aux objets de métal, joindre aux figurines quelques grands bronzes (**1-5**), ainsi que certains des instru-

ments et des armes que nous étudierons dans la deuxième partie du catalogue. Il va sans dire que, même avec ces retouches, le tableau serait loin d'être complet, mais il laisserait du moins entrevoir les lacunes qui resteraient à combler et nous pourrions ainsi nous faire une idée plus juste de l'art antique. Afin de permettre ces comparaisons instructives, nous aurons soin, quand nous passerons aux instruments, d'indiquer, toutes les fois que la chose nous sera possible, les points de contact qu'ils présentent avec les figurines et de les classer, dans chaque série, par ordre chronologique.

Une première catégorie de statuettes, assez peu nombreuse, comprend les bronzes primitifs, dont la limite inférieure pourrait être cherchée vers la fin du VIIIe siècle avant notre ère. En tête du groupe se place la figurine féminine **80** (fig. 1), trouvée en Crète et de travail indiscutablement mycénien. Elle porte la jupe évasée et rayée que nous retrouvons sur les gemmes et sur les peintures minoennes, mais sans les volants qui s'y étagent le plus souvent : le geste n'a peut-être aucun sens précis et le polos, à cette époque primitive de l'art, n'indique pas forcément une divinité ; le visage barbare, avec le nez en bec d'aigle et les yeux en pastilles, rappelle les terres cuites contemporaines et l'on y sent directement, comme je l'ai dit dans la préface (p. 9) le travail du modelage et le grossier coup de pouce de l'artisan.

Un peu plus récentes sont les trois statuettes de guerriers **81-3**, qui proviennent respectivement de Thèbes, d'Olympie et de Delphes. Elles font partie d'une série bien connue, qui est représentée dans tous les vieux sanctuaires de la Grèce, en particulier sur l'Acropole d'Athènes. Une convention discutable la rattache à l'art « géométrique » et, dans un certain sens, le mot peut se justifier, si l'on entend par là que le corps humain, abrégé et simplifié jusqu'à l'excès, n'y joue guère qu'un rôle ornemental. La taille, très mince,

est parfois serrée par une ceinture ; les mains, pareilles à des bâtonnets percés à l'extrémité, font les gestes de combattants qui brandiraient le javelot et tiendraient le bouclier. Il n'est pas nécessaire de supposer que des rivets, passés dans ces orifices, fixaient aux membres des armes qui auraient disparu : l'imagination des Grecs savait, dès cette époque, se passer de ces béquilles visuelles et l'attitude était assez caractéristique pour que nul ne pût s'y tromper. A côté de ces guerriers se rangent l'amusante figurine simiesque **84**, dont les mains sont posées sur les cuisses et un certain nombre d'animaux primitifs. Les uns, lourds et grossiers, sont modelés en plein et peut-être postérieurs (**91-2**) ; les six autres (**85-90**), qui sont évidés et comme étirés, ressortissent au même art « géométrique » et simplificateur que les figurines. De fait, on a trouvé à Olympie les monuments des deux classes dans les mêmes couches de terrain : c'est la preuve qu'ils sont contemporains. La représentation des animaux n'est pas d'ailleurs moins imparfaite que celle des hommes et il faut quelque bonne volonté pour reconnaître une biche allaitant dans le petit groupe **85**.

Un intervalle de temps qu'il est impossible de déterminer sépare ces premiers essais des bronzes archaïques, qu'on peut en chiffres ronds classer du VIIe siècle au début du Ve, la limite inférieure étant marquée par l'invasion des Perses et par l'incendie de l'Acropole en 480. J'ai dit ailleurs, mais je crois utile de relever ici la part d'arbitraire qu'il y a dans cette évaluation, mais, s'il est dangereux d'attribuer à cette chronologie une précision trop rigoureuse, la division ne laisse pas d'être commode et, somme toute, exacte dans ses grandes lignes. Les éléments du groupe ne sont pas d'ailleurs homogènes et, si l'on voulait être exact, il y aurait lieu de distinguer dans la série des étapes successives, mais il faudrait pour le faire accumuler trop d'hypothèses et, dans l'état de la science, c'est d'une manière tout à fait générale et sans entrer dans le

détail que nous pourrons suivre la marche lente et graduelle de l'art grec.

Les plaques découpées et gravées **93-4**, qui viennent de Crète comme la statuette mycénienne **80** (fig. 1), sont, à beaucoup d'égards, des documents de premier ordre. On y voit tout ce que, dans le costume, dans les motifs et dans les conventions artistiques, les dessinateurs archaïques ont retenu de vieux fonds minoen ; ces influences très anciennes, qui avaient pénétré profondément la Crète, y sont restées plus puissantes qu'ailleurs et ont contribué peut-être à renouveler l'idéal plastique des Hellènes. A côté de ces germes toujours féconds, il faut faire une part à la sculpture égyptienne : le petit bronze **98**, coiffé du klaft et visiblement inspiré de modèles nilotiques, montre bien où les Grecs ont pris la conception de l'Apollon, ou, si l'on préfère, du « kouros » ou simplement de l'homme nu.

En même temps en effet qu'ils représentaient de grands masques divins, des Gorgones ou des monstres prophylactiques (**95-7**, fig. 2 et 5), les Grecs s'attaquaient hardiment, et avec la volonté de le résoudre, au redoutable problème qui se pose devant tout peuple créateur et que nul, mieux qu'eux, n'a résolu. La suite de nos petits bronzes nous montre, sinon toutes les étapes de ce développement, du moins quelques-unes de ses phases caractéristiques. Nous voyons d'abord l'homme avec les jambes unies et les bras collés au corps (**99-101**), puis les quatre membres se séparent peu à peu et la figurine commence à gesticuler et se meut graduellement, mais sans que l'ambition du modeleur aille beaucoup au delà et sans qu'il semble faire effort pour rendre tous les détails du corps et reproduire avec leur aspect véritable les éléments divers qui composent la charpente humaine. C'est à ce moment de l'art que se place le « Minotaure » ou le support de trépied **104** (fig. 3), dont nous avons parlé dans la préface : si la tête bovine n'est pas méconnaissable, le long

cylindre fuselé qui la porte rappelle encore les guerriers de style géométrique **81-3** et n'a qu'une ressemblance lointaine avec la réalité.

Un assez grand nombre de petits bronzes témoignent d'un lent progrès, à la fois dans le modelage de la face et dans le façonnage du corps. Les traits gardent encore la trace des conventions hiératiques : le front est généralement bas, les yeux, très grands ouverts et amandiformes, sont maintes fois retroussés, les oreilles sont trop haut placées, le nez est court, la bouche, parfois relevée aux commissures, est le plus souvent figurée par deux bourrelets égaux et superposés : le visage, d'ordinaire, a l'aspect schématique ou géométrique, tantôt bas et carré, tantôt rectangulaire, d'autres fois presque triangulaire et s'amincissant graduellement jusqu'au menton. Les cheveux tombent en nappe sur le dos, quelquefois avec deux ou quatre tresses qui descendent sur les épaules (**108**, **114**) : celles-ci sont larges et les clavicules y sont obliques et convergentes ; les pectoraux commencent à faire saillie sous la peau et des inscriptions régulières y rayent l'épigastre, tandis que les plis inguinaux sont rendus par des sillons rigides et obliques. Les rotules et les détails des jambes sont tantôt négligés et d'autres fois soulignés avec insistance.

Sur tous ces points les progrès ne sont pas continus et, lors même que la grande sculpture avait triomphé de certaines conventions, il ne s'en suit pas que les fabricants de menus ex-voto aient immédiatement et tous suivi leurs confrères dans cette voie : aussi faudrait-il se garder de croire que l'art plus parfait ou moins imparfait avec lequel un corps aura été modelé annonce toujours une date plus récente ; il peut simplement témoigner que l'artisan est plus habile ou que l'atelier est dirigé par de meilleurs maîtres. De même nous n'avons pu toujours distinguer des originaux grecs les copies ou les imitations italiotes : lorsque, comme il arrive

pour plusieurs de nos exemplaires, la provenance en est douteuse, rien n'est plus malaisé que de la déterminer par hypothèse : nous verrons d'ailleurs plus loin que les Grecs ayant fait l'éducation artistique de la Campanie et de l'Étrurie, il importe parfois assez peu que la fonte ait eu lieu jadis dans Hellade ou dans l'Italie.

On remarquera ce qu'on peut appeler l'« indétermination » de ces bronzes. Les gestes sont d'ordinaire rares et peu expressifs et les statuettes qui sont véritablement en mouvement comptent parmi les plus récentes. Il suffisait d'un attribut pour distinguer et caractériser ces ex-voto, d'un dauphin par exemple ou d'un arc pour désigner Poseidon ou bien Apollon (nos **115**, **108** : lorsque ce signe fait défaut, nous ne pouvons deviner l'intention de l'artiste. Les inscriptions, qui sont gravées sur le socle (**108** ou sur le corps même **110**), n'indiquent pas toujours le sujet représenté : l'Apollon de Piombino **2**, que nous avons vu plus haut fig. 19, porte, on le sait, sur le pied gauche, une dédicace à Athèna, dont, à coup sûr, il n'était pas l'image. On observera également le caractère pratique d'un certain nombre de ces monuments. La plupart étaient isolés et servaient d'offrandes individuelles, tantôt posés sur des bases plates, tantôt soudés au moyen d'une masse de plomb où s'enfonçaient les jets de fonte qui subsistent sous les pieds des figurines **115-117**. Mais d'autres servaient d'instruments : l'éphèbe **111**, dont les bras sont levés, devait être posé sur un couvercle de lébès, l'« Apollon » **109** n'était autre chose qu'un manche de patère analogue aux exemplaires que nous verrons plus loin, enfin les deux « bateleurs » **120-1**, au corps cambré et aux mains à plat, étaient de simples poignées, comme en a l'une des cistes de Palestrine que renferme la collection. Rien ne montre, mieux que ce simple fait, le caractère propre de l'art grec et la rare beauté de son industrie.

Suivent le petit « danseur » **122**, l'Apollon tenant le

plectre **123** et les trois guerriers **124-6** : les deux premiers ont été trouvés en Sicile ou dans l'Italie Méridionale et on remarquera, soit la cuirasse à triple phalère de la fig. 9 (**124**), soit le casque à tête de chien du n° **125** (fig. 10). Les trois Zeus **127-9**, qui tiennent ou brandissent le foudre, servent de transition aux Silènes **130-7**, qui sont de types très différents. Deux au moins (**131**, **137**) ont les jambes terminées par des sabots et l'un de ceux dont les quatre membres sont humains (**130**) a le corps entièrement velu et garde encore au bas des reins une longue queue de cheval. Ces démons familiers se livrent aux occupations les plus diverses. Ils dansent, gesticulent, ont les mains en abat-jour (**130**, **134**), jouent au cottabe (**136**) ou tiennent une corne à boire (**131**). L'un d'eux, qui devait couronner un couvercle, se tient en équilibre sur une main et sur un sabot (**132**, fig. 11), tandis que l'autre jambe se lève à propos pour servir de prise. Certains de ces singes lubriques se retrouvent avec les mêmes gestes sur les vases peints, en particulier sur les coupes de Brygos. L'un d'eux (**133**) vient d'Espagne où il semble bien avoir été importé, ce qui montre la diffusion, dès cette époque, des motifs comme des originaux helléniques.

Les statuettes féminines sont malheureusement moins nombreuses que les masculines, mais l'intérêt n'en est pas moindre, quoiqu'il soit d'un autre ordre. En effet, si l'Aphrodite nue (**138**) ne diffère guère des « Apollons » que par l'absence de pénis, la Nikè (**139**), le canéphore (**140**, fig. 12), la Vénus albanaise (**141**, fig. 13), les figurines de Carystos et du Ptoïon (**142-3**), même l'Athéna de Delphes (**145**) nous montrent les diverses solutions données au problème de la statue vêtue et les conventions qui furent de style à l'époque archaïque. Si les variétés de la mode sont infinies, les principales sont l'ionienne et la dorienne, la première que caractérisent le chiton de lin avec ses manches à crevés et l'himation posé en écharpe sur l'épaule droite, la seconde avec les retombées rigides et

les plis uniformes de la lourde étoffe de laine. Il faudrait d'ailleurs se garder de croire qu'à ces termes correspondent des différences d'art ou de race : rien, pour le dire en passant, n'a plus nui au progrès de l'archéologie que cette fausse conception ethnologique qui distingue dans la Grèce archaïque deux peuples dont les tendances, comme l'idéal, auraient été différents et presque opposés.

Quelques animaux pourraient être rangés encore dans ce premier groupe, qui, dans l'ensemble, est antérieur aux guerres médiques. Ce sont le lion **147**, le cheval **148** à la crinière tressée, le taureau primitif béotien **146**, le Pégase **149**, qui faisait l'office d'anse, les deux petites Sirènes **151-2** et le combat de boucs **150**, qui servait d'applique.

Une nouvelle série pourrait être formée par les bronzes du ve siècle, depuis la prise de l'Acropole (480) jusque vers la fin de la guerre du Péloponnèse (404). C'est l'époque des grands sculpteurs et celle où l'art grec arrive à son apogée. On peut, d'un terme qui demande à être expliqué, en traiter la technique de « sévère » : tout en s'affranchissant peu à peu, le style garde, en effet, jusque vers la fin de cette période, la trace des efforts qu'il fait pour se libérer. Aussi les monuments qui appartiennent à cet âge privilégié ont une fraîcheur et un charme naïf, que bientôt ne connaîtra plus l'art grec. S'ils sont, ici encore, peu nombreux, les spécimens ne laissent pas d'être caractéristiques et il suffirait de les bien étudier pour connaître les qualités particulières à l'hellénisme, qui font à la fois sa valeur propre et son originalité.

L'« Apollon » **153**, peut-être un échanson, qui vient de Sparte sert de transition au beau Dionysos d'Olympie **154** (fig. 20), qui, malgré l'état de mutilation où il se présente à nous, reste l'un des meilleurs bronzes grecs qui soient connus. J'ai rappelé, p. 26-7, les rapports qu'il présente avec les statues qui décorent, vers 460, les frontons et les métopes du grand temple de Zeus. Le corps, malgré ses petites dimen-

sions, en est modelé avec une largeur singulière et la part de convention qui subsiste dans la figurine contribue, plus qu'elle ne nuit, à cette impression de souplesse, de force et de puissance. Les têtes détachées **155-6**, dont l'une a été trouvée à Sparte, ressemblent, surtout la première (**155**), à la statuette d'Olympie et le Zeus de Dodone **158** (fig. 22), ainsi que l'Héraclès combattant l'hydre **157** (fig. 21), paraissent à peine plus récents. Il n'est pas sans intérêt de comparer à cette dernière statuette l'Héraclès **156**, dont la pose est la même et qui tient également la statue et l'arc : le visage, par contre, est entièrement imberbe et le dieu est pareil à l'un de ces éphèbes qui concouraient dans les Grands Jeux et que nous voyons, dans les scènes de banquets, représentés sur les coupes à figures rouges. Il en est de même, à plus forte raison, pour la figurine **163** (fig. 23), dont la tête est entourée d'un bandeau et sur le front de laquelle se dresse une feuille verticale : sans les trois pommes que tient la main gauche étendue, nous n'aurions jamais eu l'idée d'y reconnaître le héros. Les statuettes d'éphèbes **160-1**, dont la première est de beau travail, sont suivies du Marsyas **162**, qui rappelle le groupe bien connu du sculpteur Myron, dans lequel le Silène « admire » les flûtes que laisse tomber la main d'Athéna. La série se termine avec le jeune homme **166**, qui est assis et pose la main gauche sur la cuisse.

En pendant à ces figurines masculines on pourrait présenter un nombre presque égal de statuettes féminines. Certaines, qui sont indéterminées, peuvent figurer Aphrodite, comme l'ex-voto d'une certaine Koryba (?) **167**, dont la main droite porte une colombe ou comme un petit bronze de Tégée (**170**). Les deux femmes relèvent de la main gauche l'étoffe du diploïdion, geste qui rappelle, non seulement les Corès de l'Acropole, mais les supports de miroirs dont nous verrons plus loin des spécimens. La menue applique **171** montre une femme fuyant, les mains levées : les vases peints

présentent souvent des silhouettes pareilles, soit que les femmes ou les Ménades tentent simplement d'échapper aux ravisseurs, soit qu'elles s'efforcent de les frapper avec les pilons, les haches ou les thyrses qu'elles brandissent. A côté de cette miniature, la statuette **172**, trouvée dans le sud de l'Italie, à Acerenza, devait servir de support et les trois Athénas **173-175** sont diverses de costume comme d'attitude : une seule d'entre elles, le n° **175**, porte l'égide, qui pend sur son épaule gauche. J'ai placé à la suite les taureaux du Kabirion **176-182**, qui, quoique de style fort barbare, ne sont pas nécessairement de date très ancienne, car ces ex-voto hiératiques étaient parfois très négligemment modelés. Les animaux **181-2** portent des dédicaces, dont le n° **182**, qui est en plomb et non en bronze.

Une dernière série sera formée par les figurines de beau style libre, qui s'échelonnent sur tout le cours du IVe siècle, depuis 400 environ jusque vers 300, date où l'art « hellénistique » commence à poindre. En tête sont les deux statuettes polyclétéennes **183-4** (fig. 24-5), que nous avons commentées dans la préface, p. 27-8, et que nous avons rapprochées de la tête de Bénévent **4** (fig. 26). On en mesurera bien le degré de perfection si l'on en rapproche la statuette **185**, qui est vêtue du chiton court et de l'himation : bien qu'elle ressortisse au même type et que l'exécution en soit habile, le travail en apparaît, par comparaison, banal et médiocre. Je mentionnerai à côté l'Héraclès **186**, qui s'appuie sur la massue, le beau corps d'éphèbe **187** (fig. 27), dont les proportions élancées et le style plus libre paraissent annoncer l'époque et l'art de Lysippe, l'Apollon brisé de Patras **188** et le cavalier **191**, découvert à Capoue (fig. 28).

Le grand nom de Praxitèle recommande indûment le Dionysos **189**, dont la réputation est surfaite et qui devrait sans doute être placé beaucoup plus bas, parmi les bronzes gréco-romains. Furtwaengler a fort bien montré que la figurine est

de travail éclectique et que son auteur s'est inspiré de Polyclète plus que de Praxitèle. Je n'oserais par contre affirmer avec cet archéologue que le bronze soit de travail gaulois, bien que la chose n'ait rien d'impossible et que la patine, en tout cas, ne soit pas celle des bronzes trouvés sur l'Acropole.

La gracieuse statuette courotrophe **192** et la curieuse femme nue **194** sont les seules figurines féminines qu'on puisse placer à cette date. Il faut y joindre le buste de femme **195**, qui servait d'applique et trois figurines d'animaux, le grand cerf **196** trouvé à Sybaris (fig. 34), qui pourrait être encore du 4e siècle, le bouc **197**, mis au jour à Kephissia et la chienne **198**, venant de Palerme.

III. — Bronzes étrusques et italiotes (**199-328**).

Nous nous garderons de traiter ici, même d'une manière résumée, le difficile problème des origines qu'a pu avoir l'art italien. Si l'on s'en tient à l'époque archaïque, c'est-à-dire à l'âge du fer qui succède à la période du bronze, la question revient d'ailleurs presque à celle-ci : savoir comment l'influence grecque s'est répandue en Italie.

Sans prétendre davantage à résoudre le dernier point, nous indiquerons du moins les deux voies principales par lesquelles s'est faite la pénétration : d'une part la Grande-Grèce et de l'autre l'Étrurie.

Il est aujourd'hui hors de doute que, dès l'époque mycénienne, des rapports, plus ou moins étroits, unirent à l'Hellade l'Italie méridionale. La fondation des colonies grecques, dont les premières remontent au milieu ou à la fin du VIIIe siècle, devait rendre les relations plus directes et propager l'influence orientale vers l'Occident. Les divers établissements achéens, locriens, chalcidiens, corinthiens, lacédémoniens et rhodiens occupent le littoral depuis Cumes

jusqu'à la Sicile. Or ces villes côtières, d'abord colonies de peuplement, devinrent bientôt à la fois des cités commerciales et des foyers d'art. En effet, ces rameaux détachés de la mère patrie restaient avec elle en communication directe et l'échange incessant des denrées et des métaux précieux amenait un va-et-vient continuel de marchandises et de petits monuments. Non seulement on importait dans les colonies des œuvres grecques, mais des artistes hellènes venaient s'y fixer, dont l'influence rayonnait de proche en proche sur la Péninsule. Nous en avons pour preuve les ex-voto que, durant le VIIe, le VIe et même le Ve siècle, ces cités dédiaient dans les grands sanctuaires de la Grèce : si la trace même en a le plus souvent disparu, en revanche les monuments restés en Occident, si peu nombreux qu'ils soient, attestent combien fut jadis vivant et fécond l'art de ces colonies. Parmi ces épaves, la découverte récente des plaques en terre cuite de Locres montre l'influence ionienne continuant jusqu'au début du Ve siècle à se manifester dans le Bruttium. Nulle preuve ne fait mieux toucher du doigt l'action de la Grèce sur l'Italie.

Dans leur tâche civilisatrice ces cités étaient secondées par les Étrusques, établis plus au Nord, dans le centre de la Péninsule. Ils venaient, sinon de Lydie, du moins de Lemnos et de la Propontide. C'était une race « pélasgique » et « barbare », c'est-à-dire non grecque à l'origine, mais qui avait été profondément hellénisée. Son origine explique l'affinité qu'elle garda toujours avec les idées et les formes d'art orientales, ainsi que l'empreinte ionienne dont elle resta pénétrée. Chassés par les colonies grecques, les Étrusques passent la mer et, vers le VIIIe siècle, s'établissent en Italie où ils s'étendent vers le Sud jusqu'à Rome et Tusculum, puis, allant plus loin, conquièrent la Campanie, fondent Capoue et entrent en relations, amicales ou guerrières, avec les Grecs de Cumes et de la région vésuvienne. Ces rapports nouveaux

ne font que développer encore les germes d'hellénisme qu'ils portaient en eux. Riches et aimant le faste, ils recherchent les ivoires, les bijoux, les bronzes que le commerce leur apporte, et, lorsque les originaux leur font défaut, leurs artistes les imitent ou les contrefont. Le mobilier funéraire des tombes Regolini-Galassi à Céré, du « Duc » à Vetulonia, Bernardini à Préneste montre que, à la fois dans l'Étrurie proprement dite et dans les régions ouvertes à son influence, le goût était le même et que les mêmes produits ioniens ou ionisants étaient partout recherchés. Avec des différences, cette prédilection que l'Italie centrale témoigne pour l'art grec aura son parallèle un ou deux siècles plus tard, dans l'engoûment des Scythes pour les produits attiques du ve et du ive siècle.

Par ces deux voies principales, méridionale et septentrionale, coloniale et étrusque, l'art grec pénètre, dès l'origine, dans la Péninsule italique. Nous ne serons pas étonnés que le développement artistique y ait passé par les mêmes étapes que dans l'Hellade et rappelle ce que nous avons vu dans le chapitre précédent. A vrai dire certaines déformations nous avertissent parfois que nous sommes en face de copies et d'imitations, mais, dans d'autres cas, nous serons en peine de distinguer les bronzes italiens des grecs : on le comprend aisément si l'on considère que les premiers étaient, pour une part, l'œuvre d'Hellènes établis à l'étranger, qui continuaient de travailler dans la tradition nationale : toutes proportions gardées, il en sera de même, pendant les xviie et xviiie siècles, où nos architectes, nos sculpteurs et nos peintres étaient recherchés au dehors et propageaient les modes, comme les formes d'art françaises.

Les plus anciens des bronzes « figurés » italiotes paraissent certains animaux très primitifs, ordinairement appariés, qui couronnaient de longues aiguilles et servaient de pendeloques ou de prises. Ce sont les béliers à deux têtes **199**, dont les

deux avant-corps étaient réunis et opposés et les bœufs à deux ou à quatre têtes **200-6**. La poignée plate **208** a la forme d'un cheval marin et la double protome de cheval **207** est ornée, dans sa partie centrale, de colombes posées. S'il est impossible de dire où ces bronzes ont été fabriqués, on ne peut guère douter que la statuette **209**, bien que l'origine en soit inconnue, provienne de Sardaigne, où l'on a découvert un assez grand nombre de figurines pareilles. L'inventaire de la collection Durand y voyait un monument « saxon », ce qui sans doute voulait dire simplement barbare; depuis, divers archéologues, dont Longpérier, ont traité ces monuments de phéniciens, mais il semble aujourd'hui malaisé d'y reconnaître une origine orientale, d'autant que les motifs de ces figurines sont inspirés, pour la plupart, de la vie pastorale. Peut-être faut-il rattacher au bronze le cavalier **210**, mais le point est douteux.

C'est un produit italiote, sans influence grecque visible, que je verrais dans le petit bronze **211**. A côté, la statuette **212**, avec ses bras collés aux flancs et sa tête enfoncée dans les épaules, montre une représentation, très imparfaite encore, de la figure humaine et les figurines **213-214**, au corps étiré et aux membres filiformes, n'en sont pas une image beaucoup plus relevée. L'influence grecque est plus apparente dans le guerrier **215** et dans l'Arès **216**, dont le bouclier rond et le corps trapu paraissent copiés sur les aryballes corinthiens. De même la curieuse coiffure de l'exemplaire **217**, dans lequel des touffes ou des flammes distinctes font demi-cercle autour du front, se retrouve, presque identique, dans l'Apollon de Volomandra et le « Kouros » de bronze **218** fig. 37 trouvé à la Falterona, montre déjà l'indication de la cage thoracique et la mise en place, presque correcte, des traits de la face. Il faut y joindre le guerrier nu **219**, coiffé d'un casque à chénisque, la belle statuette **220**, qui vient également de la Falterona et le grand Héraclès **222**, qui tient la massue

et l'arc. Le corps y est encore de dimensions démesurées, mais il suffit de le comparer à celui du guerrier **215** pour constater le très grand intervalle qui sépare les figurines et pour sentir le progrès qui se marque de l'une à l'autre.

L'archer **223**, probablement une Amazone, devait couronner un couvercle de lébès campanien et annonce les nombreuses figurines féminines **224-245**, qui montrent les diverses variétés du costume grec combinées avec les modes étrusques ou parfois singulièrement interprétées par un copiste qui aura mal vu ou mal compris. Les bronzes **224-228** ont les bras collés au corps, mais les pieds ne sont pas joints l'un à l'autre dans le n° **227** (fig. 38) et la jambe gauche est décidément portée en avant dans l'exemplaire **228**. On ne peut guère parler du costume que porte la première figurine (**224**), tellement elle est informe : les autres sont vêtues d'une longue tunique relevée à la ceinture et, dans le n° **227** (fig. 38), l'himation est jeté en travers sur l'épaule, comme il le serait dans une terre cuite ionienne de Rhodes ou de Samos. On remarquera le bonnet pointu que portent les statuettes **225-6**. Ce tutulus n'est nullement une particularité étrusque : on sait qu'on le retrouve sur des figurines orientales, entre autres à Naucratis et à Chypre. La même remarque serait à faire pour les souliers à bouts recourbés des n°s **255-8** : la mode en est ionienne, comme le montrent les stèles de Sparte et une Corè célèbre de l'Acropole.

Les bras, qui ressemblent à des bâtonnets anguleux, s'écartent du corps et les mains se posent à peu près également sur les hanches dans les trois statuettes **229-231**, tandis qu'ils se tendent en avant dans le bronze barbare **232**. Les mouvements sont ordinairement alternés dans les exemplaires qui suivent (**233-9**) ; l'un des bras, généralement le gauche, y tombe le long du corps, la main, dans les n°s **235-9**, relevant à la hanche l'étoffe du chiton, ce qui fait converger à cet endroit les plis de l'étoffe et rompt la monotonie des

lignes verticales : l'autre bras est ramené à la taille **233**, porté devant les seins **234**, **239** ou baissé et tendu en avant **235-8**, la main étant à plat ou tenant une fleur ou un bouton.

Le progrès est sensible dans l'Aphrodite **240**, qui porte en travers du corps un himation drapé à l'ionienne : on remarquera les trois rosaces de son diadème, analogues à celles qu'on trouve si fréquemment sur les terres cuites archaïques. La tige ou le clou qui se détache derrière le dos du n° **241** prouve que le bronze venait de quelque meuble ou d'un instrument. De même les trois groupes **243-5** devaient couronner des candélabres ou des couvercles de lébès ou de cistes : les deux derniers ont encore sous les pieds une petite base circulaire et convexe qui était fixée au centre de la plate-forme. Le sujet de ces ensembles est malaisé à définir : le dernier exemplaire, qui est de beau style, semble montrer Aphrodite guidant les pas d'Éros ou peut-être étant guidée par lui. La petite Gorgone **246** est de même d'assez bon travail archaïque : si la provenance italienne n'en était pas connue, on pourrait fort bien y voir une œuvre grecque et il n'est pas impossible que c'en soit une en effet.

Les animaux qui ressortissent à cette période de l'art sont surtout des lions. Beaucoup d'entre eux étaient fixés sur le bord de grands chaudrons ou sur des bases de réchauds : les fauves servaient ainsi à la fois d'ornements et de poignées. Le n° **248**, dont le corps est élancé, est d'un bon travail et rappelle des exemplaires trouvés sur l'Acropole d'Athènes. Les femmes-oiseaux ou les sirènes **264-7** servaient au même usage, auquel les rendaient plus particulièrement propres leur corps allongé et leurs ailes étendues. Parmi ces menus bronzes, l'un d'eux, qui est mal conservé, a, comme l'Aphrodite **240**, les cheveux ceints d'un diadème orné de rosaces.

Revenant aux figurines, nous trouvons d'abord la statuette de guerrier **268**, qui vient de Cadix : on peut y voir une pro-

duction indigène, mais qui s'apparente de près aux bronzes de fabrication italienne, sinon même aux originaux grecs. Si l'on peut hésiter sur ce point, l'imitation étrusque paraît certaine dans l'Hermès **269**, malgré les rapports évidents qu'il présente, lui aussi, avec des bronzes grecs authentiques : il suffirait, pour le prouver, de la manière moins barbare encore qu'illogique dont la chlamyde se drape sur les épaules. De même le personnage **270**, qui est couché et tient une patère, rappelle à la fois les banquets étrusques et les innombrables silhouettes semblables peintes sur les vases à figures noires. A côté, l'aurige **272** et surtout l'éphèbe **271**, appuyé sur un bâton et levant la tête dans un singulier mouvement, comme s'il suivait le vol des oiseaux, paraissent, l'un et l'autre, détachés des frontons d'Olympie.

Les Silènes **274-5**, qui jouent de la double flûte ou vont lancer le cottabe, sont de style moins sévère que les figurines **130-7**, que nous passions tout à l'heure en revue. Les guerriers **276-282**, qui les suivent, gardent l'attitude uniforme et monotone que nous montre la Promachos, l'une des mains, la droite, levée pour frapper, le bras gauche étendu et tenant le bouclier, motif que nous connaissons déjà par le bronze **215**. L'un d'eux (**278**) passe pour avoir été découvert à Athènes, mais il paraît bien provenir d'Italie. La plupart ont le corps trop élancé, la taille trop mince, les membres trop étirés, comme les avaient les statuettes primitives **213-4** : certains cependant, comme les nos **276-8**, sont d'un bon travail et la figurine **277** pourrait être sortie d'un atelier hellénique.

Les Arès ont pour complément naturel les figures d'Héraclès, dont l'attitude est presque la même et qui ne s'en distinguent guère que par la peau de lion, qui, d'ordinaire, sert de bouclier. Tantôt elle s'accroche au cou (**283-4**), tantôt, et le plus souvent, elle est suspendue au bras (**285-7**, **289**). Dans tous ces bronzes le héros est imberbe et juvénile. La plupart sont d'assez mauvaise facture, sauf le bon exemplaire **283**, qui vient aussi bien des Abruzzes.

A côté de ces ex-voto, qui étaient pour ainsi dire de style et qu'on reproduisait sans changement et sans faire effort pour innover ou progresser, des figurines isolées, d'usage surtout ornemental, montrent jusqu'où pouvait s'élever l'art des bronziers italiens. L'éphèbe portant un faon **290** est, si l'on veut, un Apollon : en réalité, ce n'est qu'un jeune adorant ou même un berger portant un animal familier. De même la figurine **291**, qui lève la paume droite, tenait un attribut dans la main gauche, qui est baissée : en l'absence de ce signe distinctif, c'est une simple figure décorative, analogue à celles qui ornent l'intérieur ou le champ des coupes à figures rouges. Il en est ainsi, à plus forte raison, du n° **292** (fig. 43), qui passe sur son épaule la courroie du baudrier. Ces trois bronzes, surtout les deux derniers, trouvés à la Falterona, sont d'ailleurs de beau style et reproduisent les modèles attiques du milieu ou de la fin du ve siècle. On remarquera la face négroïde du n° **202** : les vases peints, les monnaies de Delphes et les pierres gravées montrent, entre beaucoup d'exemples, que les Anciens ont eu de bonne heure la curiosité de ces types africains, qu'ils avaient connus, semble-t-il, par l'intermédiaire de l'Égypte.

A ces nombreuses figurines masculines correspondent quelques statuettes féminines. Le groupe de Zeus et d'Hèra **296** devait servir de poignée à un couvercle de lébès ou de ciste. La statuette **297**, dont le geste rappelle une métope bien connue de Sélinonte, fait penser, comme tout à l'heure l'« augure » **271**, aux frontons d'Olympie, de même que les Athénas **298-9** rappellent des types bien connus de l'ancienne statuaire grecque. A ces exemplaires complets répondent des têtes de même style, qui proviennent, pour la plupart, de touts non conservés : ce sont la belle tête d'Athéna **300** et les deux têtes diadémées ou de Hèra **301-2**. On peut leur joindre la protome de mulet **303** et le bouquetin couché **304**, que l'on croirait volontiers de fabrication orientale.

Le style est tout à fait libre dans le petit ex-voto **305**, qui a été trouvé dans le lac de Nemi et montre un Éros dans un char attelé de deux cerfs. L'Arès **306**, découvert en Lombardie, a pour ceinture une chlamyde qui s'enroule d'une singulière manière autour de la taille. Le travail devient barbare dans les figurines de « Lares » **307-310**, qui semblent particulières à l'Italie : vêtus de l'himation relevé par le bras gauche et parfois du chiton (**310**), ces prêtres ou ces Génies tiennent d'une main une patère, de l'autre une petite boîte à parfums, peut-être l'acerra ; leur tête, qui est barbue dans le n° **309**, s'auréole le plus souvent de grandes feuilles de vigne qui rayonnent comme les rais d'un Hélios. Le Zeus juvénile et imberbe **312** est de même un type tout à fait italique.

L'Amazone **313** est suivie des Hèra **314-319**, qui ne peuvent guère se séparer des Génies qui précèdent, car elles tiennent des deux mains et presque de la même manière les mêmes attributs : seulement, au lieu des grandes feuilles rayonnantes, leur tête est ceinte de la stéphané. Les deux figurines **321-2** sont plus singulières : leur corps, en forme de lamelle plate, est démesurément étiré jusqu'à près d'un demi-mètre de longueur ; la tête seule est de proportions presque normales. La stature redevient humaine dans le bronze **323**, qui passe pour découvert en Syrie, mais qui, de toute évidence, est de travail étrusque. Il faut y joindre l'Hellé (?) sur le bélier **325**, où Longpérier voyait la nymphe Théophanè, l'Aphrodite victrix **326**, tenant le bouclier, la « Lasa » barbare **327** et le cheval cabré **328**, avec son collier à bulles.

Contrairement à ce que nous faisions dans le chapitre précédent, nous nous sommes abstenu d'indiquer, même d'une manière approximative, les dates de ces divers groupes. La raison en est que nous manquons ici de ces points de repère, même grossiers et sommaires, qui, en Grèce, ne nous faisaient pas défaut. Sans doute nous pouvons tenir pour assuré que les imitations sont postérieures aux originaux, mais nous

ignorons de combien elles retardent sur eux, et un prototype grec du ve ou même du vi^e^ siècle a pu fort bien être copié une centaine d'années après son apparition, sinon même plus tard encore. Du moins ne risquerons-nous pas de nous tromper en attribuant une date très basse aux derniers bronzes que nous venons de signaler. Si, d'une manière générale, les exemplaires grecs de beau style cèdent la place, vers l'an 300, aux bronzes hellénistiques, la série qui se termine avec le n° **328** nous mène aux environs du premier siècle et trouvera pour lui succéder les figurines gréco-romaines qui forment le chapitre V. Avant de passer à leur examen, il nous faut maintenant retourner vers la Grèce et vers l'Orient afin d'étudier les monuments hellénistiques qui sont les dernières créations originales que l'antiquité nous ait laissées.

IV. — Bronzes hellénistiques **329-500**.

D'une manière tout à fait générale, l'art hellénistique apparaît en Grèce après l'âge classique, une fois que les conquêtes d'Alexandre ont fait sortir les Hellènes de leur petite patrie continentale et insulaire et les ont mis en contact permanent avec les civilisations orientales. Sans doute, ce n'était pas la première fois que des rapports s'établissaient entre ces races diverses et opposées. Sans parler de l'ère « coloniale », des guerres médiques et des occasions nombreuses où les Perses et les Égyptiens eurent à intervenir dans l'histoire grecque, le commerce avait depuis longtemps fait connaître aux Barbares le prix d'un art supérieur et révélé, d'autre part, aux Hellènes des motifs et des détails de technique dont ils devaient tirer un singulier parti. Déjà, vers le vi^e^ siècle, les Ioniens avaient montré ce qu'il pouvait y avoir de fécond pour les Grecs dans ces rapprochements. Leur originalité venait à la fois de ce qu'ils avaient conservé,

mieux que sur le continent, l'empreinte de l'art mycénien et de ce que ce fonds très antique s'était combiné chez eux avec les influences orientales. Leur action fut décisive sur un peuple à ses débuts, ouvert à toutes les suggestions et aussi propre à les recevoir qu'à se les bien assimiler.

Les choses devaient se passer autrement deux ou trois siècles plus tard, une fois l'art grec à l'apogée de son développement et après qu'il avait épuisé tout ce qu'il y avait en lui de substance et de vie. Les monarchies des Diadoques, fondées en terre barbare, devaient, sinon faire de ces contrées des pays grecs, du moins donner à l'hellénisme une force d'expansion nouvelle. Les civilisations étrangères qu'il trouvait en face de lui étaient incapables de lui résister : ni les religions, ni l'art de ces peuples vieillis ne pouvaient être un obstacle au triomphe de la race conquérante. Pourtant, il restait chez ces barbares assez de forces encore et d'originalité pour qu'un choc en retour suivît cette pénétration et pour qu'elle ne fût pas sans effet sur le génie grec. Non seulement les artistes qui travaillaient pour les Diadoques ne purent faire autrement que d'adopter en partie certains motifs indigènes, dont ils enrichissaient leur répertoire, mais le succès de ces formes d'art nouvelles réagit sur la Péninsule. Le centre de la vie grecque se déplaça : en même temps que la liberté politique, l'Hellade perdit l'indépendance artistique. L'initiative passa aux Barbares hellénisés ou, si l'on préfère, aux Hellènes devenus en partie Barbares. D'où des conséquences graves pour l'art grec et dont il nous faut indiquer les principales.

La première, la plus importante peut-être, fut de précipiter le courant qui, depuis le commencement du IVe siècle, portait l'art vers la vie réelle. Exceptionnel au Ve siècle, le portrait pris sur le vif devient courant à l'époque hellénistique : on recherche les types amusants et pittoresques, les grotesques et les gueux. A ces sujets nouveaux il faut une mise en scène nouvelle : la technique devient plus savante et emprunte leurs procédés

au théâtre et à la grande peinture, l'exécution est plus raffinée et prête davantage à l'illusion. Le cosmopolitisme de l'art grec se prête à cette transformation : l'idéal un peu sévère du ve siècle ne pouvait être compris de peuples fermés à toute idée de beauté, au lieu que des représentations empruntées à la vie familière leur étaient facilement accessibles, surtout si l'on parvenait à rendre plus sensible encore cette impression de réalité. — Un second caractère de l'art hellénistique fut d'être à la fois pathétique et sensuel. Ici encore le changement n'eut rien d'une révolution. Déjà le IVe siècle avait, à la différence du Ve, recherché, sinon imaginé l'expression. A la belle époque de l'art classique, presque seule l'attitude d'une statue détermine son sens et les déformations de traits sont exceptionnelles ; il suffira parfois d'une tête penchée pour donner à un personnage l'air triste ou mélancolique, mais, si l'on regarde de près la face, rien n'altère sa sérénité ou son indifférence. La différence est grande avec l'art d'un Scopas qui entr'ouvre la bouche, relève les globes des yeux et fait saillir les bosses frontales. Le sculpteur hellénistique développera ces germes de pathétique jusqu'à l'excès : on sait les exagérations où tombèrent les écoles de Pergame et de Rhodes. Sans insister sur ce point, je remarquerai combien ces perversions mêmes du goût rendaient l'art accessible et le mettaient à la portée de tous. Aussi le succès de ces tendances nouvelles devait-il être durable et définitif.

Ces données sommaires suffisent à faire comprendre l'intérêt que présente ce moment de l'art grec qui s'appelle la période hellénistique et qui va, en chiffres ronds, de 300 à 100 avant J.-C. Pour bien connaître cette phase critique, il faudrait l'étudier dans tous les centres où elle s'est manifestée, non seulement dans les principaux royaumes des Diadoques, mais dans la Grèce propre, qui subissait le contre-coup de cette évolution. La suite de nos bronzes permet, sinon de nous en faire une idée complète, du moins de nous la repré-

senter assez bien. Nous pouvons l'observer sur quatre points, en Égypte, en Syrie, en Asie Mineure et dans la Grèce même. En tous ces lieux, si nous pouvons marquer aisément la limite supérieure au delà de laquelle nos monuments ne peuvent pas remonter, il sera par contre assez difficile d'indiquer la borne inférieure, car les modèles, une fois imaginés, ont pu être copiés indéfiniment et presque sans changement. Par suite, certaines des figurines qui suivent ont pu être fondues à une époque assez basse, ou même sous l'Empire. Il n'importe pas beaucoup, si elles reproduisent, sans changements appréciables, des prototypes antérieurs et qui ressortissent sans conteste à l'art hellénistique.

1. — Parmi les bronzes égyptiens (**328-408**), certains, comme Anubis et Harpocrate, reproduisent des motifs purement indigènes, qui sont, à vrai dire, plus ou moins déformés sous l'influence des idées et des formes d'art helléniques. L'Anubis **329**, avec ses longs vêtements et ses deux attributs, n'a guère du dieu égyptien que la tête de chacal et l'atew. Les Horus **330-341** sont très variés. La tresse tombant sur l'épaule, la corne d'abondance et le geste de la main droite se retrouvent dans tous les exemplaires bien conservés, mais la coiffure est, tantôt le bonnet avec l'uræus **330**, tantôt une déformation du pschent. On remarquera les petits Harpocrate **339-340**, accroupis, l'un sur un phallus, l'autre sur une fleur de lotus. La bulle, qui se suspend au cou des n^os^ **331** et **335** n'est pas forcément une imitation de la pendeloque romaine; quant à la guirlande de lierre du n° **335**, cet attribut, qui l'assimile à Dionysos, en fait un dieu panthée, analogue à la figurine **336**, où interviennent le serpent d'Asclépios, la nébride bacchique, le carquois d'Apollon et la couronne radiée d'Hélios.

A côté de ces dieux indigènes, ou qui le sont par leur origine, la plupart sont purement grecs ou ne rappellent que par des détails leur provenance égyptienne. L'on peut citer la

grande applique ou l'emblème **342**, dont le buste de Poseidon pouvait décorer l'orbe d'un bouclier. La figurine **343**, quoique de facture assez lourde, ne laisse pas d'être intéressante : les mains, qui sont baissées, tiennent, l'une une branche de feuillage, sans doute de laurier, l'autre un foie d'animal, qui servait à la consultation augurale : on peut y voir, soit un prêtre, soit plus probablement Apollon, le dieu prophète. Au même cycle appartient l'Hélios **344**, avec la couronne radiée et le geste caractéristique de la main levée : la cuirasse dont il est revêtu et la corne d'abondance que soutient la main droite montrent, ici encore, une « contaminatio » avec d'autres divinités, telles qu'Arès ou Agathodæmon.

Dionysos, entre tous les dieux grecs, fut cher à l'Égypte, car il fut assimilé à Osiris, le dieu suprême de la religion indigène et l'on sait que Ptolémée XI fut appelé Neos Dionysos ou le dieu même personnifié. D'où les trois statuettes **345-7** (fig. 51), qui portent la guirlande de lierre et le même bandeau frontal que nous montrait le grand buste **10**. On peut, je crois, leur joindre le bronze **348**, qui représente plutôt un Dionysos qu'un Apollon et dont la tête, au lieu d'être ceinte de la guirlande, est coiffée de l'atew osiriaque. Les exemplaires **349-350** représentent Bacchos enfant : le dernier est coiffé du pschent et porte un serpent dans le dos. Le cycle se termine avec le Satyre **352**, qui joue de la double flûte et qui est modelé avec le même art, souple et aisé.

Les petits Éros **353-7** tiennent une torche **353**, **355**, un canard **355** ou des vases à parfum, coquille et alabastron **357** : certains devaient être groupés avec des Aphrodite, auxquelles ils servaient de serviteurs ou de compagnons. Le Centaure marin **358** faisait sans doute office de manche ou de poignée. Quant aux petits Pygmées **359-360**, dont le premier a les mains passées dans une cangue, ils reproduisent l'un des plus anciens motifs que la Grèce ait empruntés à l'Égypte

et témoignent que le goût pour la caricature a toujours été vif dans la vallée du Nil. Les modeleurs hellénistiques n'étaient pas moins habiles à bien saisir les types ethniques et le nègre **361**, dont la pose est contorsionnée et forcée, montre dans leur meilleur jour leur virtuosité et leur habileté d'exécution.

L'Héraclès **363** porte la massue et tenait probablement un canthare ; il a pour attributs les trois pommes des Hespérides et la peau de lion dans l'exemplaire **364**, qui a pu être importé d'Italie. Par contre, on ne peut guère hésiter à voir une production indigène dans l'Héraclès et l'Antée **365**. Le groupe, dont il existe plusieurs répliques, est à rapprocher des lutteurs **366**, chez lesquels le type ethnique n'est pas moins bien observé que dans le nègre **361** : on observera la tête rasée des deux adversaires, avec la courte mèche qui forme épi sur le crâne. Les enfants **367-8** ne diffèrent guère d'Éros qui seraient sans ailes : en revanche, je signalerai les deux belles statuettes **369-370**, qui semblent bien des images d'Alexandre, mais auxquelles il ne faudrait pas demander une ressemblance exacte. La figurine barbare **371** est d'une date beaucoup plus tardive et peut-être du IIIe ou du IVe siècle de notre ère : elle peut représenter un empereur, peut-être, comme on l'a suggéré, Tetricus.

Parmi les figurines féminines, la torche et le polos, qui est recouvert d'un grand voile, permettent de reconnaître Dèmèter dans les deux bronzes mal conservés **372-3** : les mystères de la déesse, qui rappelaient ceux d'Isis, étaient populaires dans l'Égypte des Ptolémées et l'Eleusinion d'Alexandrie fut célèbre. Les deux bustes d'Isis **374-5** ne sont pas les seuls que possède le Louvre : d'autres, de même provenance, seront signalés parmi les pesons. Si l'on ne peut s'étonner de trouver de si fréquents exemplaires de la grande divinité égyptienne, on notera que seuls le nœud et l'attribut de la coiffure n'y sont pas purement grecs. Quant à l'Athèna sur un monstre marin **376**, elle devait servir d'ornement, de même que le Centaure **358**.

On ne sera pas surpris qu'un grand nombre de statuettes représentent Aphrodite. Elles sont de types assez divers. Les deux exemplaires **377-8**, dont la tête est de face et dont les deux bras sont également levés, gardent une pose plus ou moins hiératique : les colliers qu'ils portent, les trois rangs de toulfes frisées de la figurine **377** et le diadème à cinq pointes du bronze **378** les font ressembler à des statuettes rituelles. Les déesses **379-380** ont, comme la Vénus pudique, la main droite devant les seins et la gauche en bas du ventre, et les quatre Aphrodite **381-4**, dont l'une au moins est une tête d'épingle, ont les mains portées à la chevelure et rappellent de loin l'Anadyomène. Les bras ne sont pas conservés dans le beau bronze incomplet **385** : les autres statuettes tiennent d'une main une guirlande **386**, brandissent le ceste ou une bandelette repliée **386**, se regardent dans un miroir **387** ou se tiennent debout sur une jambe et mettent la sandale, dans l'attitude gracieuse de l'exemplaire **389**. On remarquera le vautour accouvé qui coiffe les déesses **385-6** et les plumes isiaques de la statuette **357**, attributs qui les assimilent aux divinités égyptiennes. Enfin on peut joindre au même cycle les deux Hermaphrodite **390-1**, dont l'un vient des fouilles de Mariette et du Sérapéum, et qui, bien que leurs gestes soient pareils, ne se ressemblent pas l'un à l'autre.

Les Ménades **392-3**, dont l'une joue des cymbales, nous ramènent au cycle dionysiaque. On ne peut guère signaler après elles que la médiocre Tychè **394**, l'une des divinités qu'affectionna l'époque hellénistique, et dont le culte fut particulièrement honoré en Égypte, où prit naissance la Fortune isiaque. Suivent un certain nombre d'animaux, parmi lesquels nous relèverons le Cerbère **405**, accompagnement indispensable du Sarapis qui fait défaut dans notre série égyptienne, mais que nous retrouverons plus loin. On peut noter encore deux manches figurés, l'un en forme

de panthère qui dévore une hure (**400**), l'autre, de meilleur travail, et fait d'un cheval qui s'abat (**406**).

2. — A côté de cette longue série, que l'on allongerait encore si l'on y comprenait tous les bronzes du Louvre qui ont été trouvés en Égypte, les exemplaires découverts en Syrie sont singulièrement moins nombreux et le petit groupe **409-428** ne saurait rivaliser avec les collections spéciales, comme celle qu'avait réunie M. de Clercq. Pourtant, si le Musée ne possède ici que des spécimens, ils sont, par contre, généralement bien choisis et caractéristiques : quelques-uns même sont de fort bon travail et ne le cèdent qu'à peine aux figurines de la Grèce propre. De plus, ces monuments ont, sur ceux de l'Égypte, le précieux avantage d'être d'ordinaire bien conservés. Tous les conservateurs de galeries publiques savent dans quel état lamentable nous sont le plus souvent parvenus les bronzes trouvés en Égypte : il semble que la raison en tienne, moins aux conditions atmosphériques qui, pour d'autres monuments nilotiques, étaient exceptionnellement favorables, qu'à la composition défectueuse des alliages gréco-égyptiens. A cet égard, les fontes syriennes leur sont bien supérieures et quelques-unes, comme la statuette **413**, sont parvenues presque intactes jusqu'à nous.

Le Zeus minuscule **409** n'a d'autre intérêt que d'avoir été trouvé avec la statuette **410**, dont on remarquera la base ornée d'un phallos. Cette dernière figurine mérite de nous retenir un instant. Le type devait être populaire en Syrie, car on en a trouvé une réplique presque identique dans l'exemplaire **411**, fait de deux morceaux qui s'emboîtent l'un dans l'autre. Les deux monuments nous montrent un éphèbe, coiffé de cheveux bouclés et vêtu d'un himation frangé, qui est serré à la ceinture. On peut y voir un prêtre, ou, plus probablement, un génie ou un héros. Le motif n'a d'ailleurs pas été inventé en Syrie, car le Louvre a précisément la bonne fortune de posséder le buste presque identique **492**,

qui vient de la Grèce propre. Le prototype est purement grec : c'est l'Eubouleus d'Éleusis ou, plus probablement, l'Iakchos. Des figurines analogues en terre cuite tiennent par la main le goret chthonique, ce qui les rattache de même au culte de Déméter. Dans le cas particulier de nos bronzes syriens, on peut penser à Adonis, le dieu de Byblos et de Chypre.

L'éphèbe **412**, dont les bras sont également levés, pouvait, du plat de ses deux mains, supporter un bras de siège. Les Aphrodite sont aussi nombreuses qu'en Égypte : la déesse syrienne, sous ses divers vocables, fut en effet assimilée à la divinité grecque, d'où la fréquence de ses représentations et le grand nombre de ses images, qu'elle fasse les gestes de la Vénus pudique **413**, qu'elle se coiffe **415-7**, se mire **418** ou tienne des attributs ou des grains d'encens **414**, **419**. On remarquera le vautour accouvé de l'exemplaire **419**, qui nous fait souvenir de l'Égypte, ainsi que le collier rapporté de l'Aphrodite **414**. La statuette **417** a été mise au jour avec un petit loutérion, qui a été conservé : on sait que les laraires et les grands ex-voto sont particulièrement fréquents en Syrie. Parmi toutes ces Vénus, les deux figurines **413** et **415** sont, l'une et l'autre, d'un fort bon style : on remarquera surtout la première, dont les yeux sont voluptueux et « noyés », comme dans les têtes de Praxitèle ; on observera d'autre part les formes grasses, à l'orientale, des exemplaires **418**, **419** et **422**.

A côté de ces figurines, on ne peut guère citer que la tête de Ménade **423** : les deux cornes naissantes qui pointent en haut du front font penser aux protomes de Bacchantes qui ornent fréquemment les boucles d'oreilles syriennes. Parmi les animaux, qui sont peu nombreux, le manche **426** est peut-être archaïque et la lampe **428**, formée d'un chameau couché, rappelle un certain nombre de terres cuites indigènes.

3. — La série **429-479** est composée des bronzes trouvés en Asie Mineure, auxquels j'ai joint les exemplaires chypriotes, l'île étant, à beaucoup d'égards, restée toujours très orientale. On ne sera pas étonné que l'homogénéité soit ici bien moins grande entre les différents maillons de la chaîne. Il s'agit en effet de régions vastes et diverses, dans lesquelles l'évolution de l'art ne pouvait être ni uniforme, ni continue.

Parmi les types indigènes, l'on peut citer les Attys **434-5** et la Kybèle au lion **445**, que nous connaissons par les stèles de Marseille et qui, sous divers noms, reste la grande déesse asiatique. J'ai rangé à côté de ces figurines la petite statuette phallique **438**, qui provient de Sinope, les deux petits hermès **439-440**, le Dionysos à la panthère **430** et les deux statuettes d'Aphrodite **443-4** : la première met le strophion, bandelette qui soutenait les seins, l'autre, qui est d'un joli style, retient de la main gauche la draperie qui couvre le bas du corps. Les deux fragments chypriotes **447-8** relèvent du culte isiaque : l'un est une main qui tient une fleur de lotus avec l'Horus enfant ; l'autre, qui paraît un ornement de coiffure, montre un poisson soudé sur le globe solaire, qu'accostent les deux cornes.

Les animaux comprennent le singe **451**, la lampe **471**, faite d'une cigogne et les deux grandes poignées d'Ismidt **467-8**, en forme de défenses de sanglier. On remarquera un certain nombre de quadrupèdes barbares, dont il est difficile de dire s'ils sont archaïques ou au contraire de style très récent, voire même de travail sassanide. Ce sont les nos **457**, **460**, **464**, **465**, dont plusieurs ont été trouvés en Babylonie, tandis que d'autres viennent d'autres provenances, comme le bouquetin (?) **457**, qui a été mis au jour à Tralles.

4. — Le dernier groupe **480-500** réunit les bronzes hellénistiques de la Grèce propre : le mot doit d'ailleurs être entendu dans un sens large et comprend à la fois la Scythie, l'Hellade continentale, les îles et la Grande-Grèce.

Le Zeus panthée **482** est d'un très beau travail et l'on peut voir un signe des temps dans l'expression mélancolique qui anime son visage. A côté de lui, l'Arès **484** est brisé et assez mal conservé, mais remarquable par ses incrustations de cuivre et d'argent. L'exécution est plus sommaire dans l'Héraclès **487**, qui tient les pommes, mais on observera, parmi les Dionysos, le style efféminé de l'exemplaire **489**, qui tient le thyrse, ainsi que la curieuse statuette au cantharе **488**, qui évoque d'une manière inquiétante les terres cuites de notre Clodion. Les deux protomés de Satyres **490-1** sont de bons spécimens de l'art hellénistique, comme l'Attys **493** et le buste de génie **492**, qui vient du Péloponnèse et dont nous avons parlé plus haut à propos de nos « Adonis » syriens. Enfin l'on peut mentionner, non certes pour sa beauté, mais à cause du sujet, qui reste assez rare, le petit spinario de Calymnos **496**, qui est de date très tardive.

Parmi les figurines féminines, on remarquera l'Isis **499** et surtout l'Aphrodite pudique **498**, qui vient d'Athènes : quoique abîmée, la statuette, par sa finesse d'exécution, est très supérieure aux bronzes syriens. C'est un témoin précieux, qui montre bien quelle est l'origine véritable de l'art hellénistique et quels liens étroits le rattachent aux maîtres de l'âge classique.

V. — Bronzes gréco-romains (**501-1041**).

A un moment qu'il est impossible de déterminer exactement, mais qu'il faudrait chercher vers le Ier siècle avant notre ère, la domination romaine est établie à peu près sur tout le monde antique. La même « paix » régnant sur des peuples divers et d'origines ethniques très variées, une civilisation uniforme, en dépit des divergences locales, s'étend à tout l'univers. Le principe en est naturellement

grec, quoique certains éléments en soient romains : l'art, par contre, est exclusivement hellénique, non seulement dans les motifs, mais dans l'esprit. C'est à peine si quelques combinaisons de formes sont spéciales aux Romains : encore faudrait-il rechercher la part qui, dans ces déformations, reviendrait à l'influence étrusque.

Une fois constitué, ce langage universel, cet idiome d'art commun à tout le monde antique resta en usage, sans modifications essentielles, jusqu'aux invasions des Barbares et jusqu'au Bas-Empire. Sans doute, à force de se répéter indéfiniment et d'être copiés sans discernement, les types originaux perdent de leur pureté primitive et en viennent parfois à n'être plus ni compris, ni même intelligibles. Mais ces altérations ne changent rien au principe qui subsiste et le répertoire commun est exploité en tous lieux à peu près de la même manière : les différences locales disparaissent et, ce qui les remplace, c'est l'uniformité officielle, qui devient vite banale et sans vie.

On comprend aisément que le plus grand nombre de nos bronzes relèvent de ce chapitre, car la période romaine fut une époque de grande prospérité pour le monde antique et spécialement dans les régions de la Gaule et de l'Italie, où s'alimenta surtout la collection du Louvre. Malgré cette très grande richesse de monuments, nous pourrons sans scrupule les passer en revue plus rapidement que nous ne l'avons fait ailleurs. Les répétitions en effet sont ici nombreuses et les beaux bronzes sont naturellement l'exception. Nous n'insisterons que sur les motifs intéressants et sur certaines pièces d'élite.

Parmi les Zeus, l'un d'eux (**505**), qui a fait partie de la collection Pourtalès, est à la fois de beau style et bien conservé : on remarquera que le corps conserve encore la trace de la raideur archaïque et que la barbe est calamistrée d'une manière conventionnelle. La mode, vers l'époque impériale,

était à ces imitations affectées, dont la statuette **522** fig. 57) nous donnera bientôt un exemple frappant. Les Sarapis **511-3**, dont le premier est de fort bon travail, sont des divinités égyptiennes, mais il n'est pas nécessaire de supposer que ces bronzes proviennent de l'Égypte, car on sait combien les cultes alexandrins s'étaient répandus, non seulement en Italie, à Pouzzoles et à Pompei, mais jusque dans la Gaule romaine.

A côté de Zeus, Poseidon est également, quoique moins fréquemment, représenté. La figurine **516** prête au dieu une attitude semblable, sinon identique, à celle qui tout à l'heure était donnée au Jupiter **505** ; la tête est légèrement penchée sur l'épaule droite, le bras droit s'abaisse et la jambe gauche est fléchie au genou. Les petits bronzes **514-5** montrent Poseidon dans une pose qui lui était familière, le pied droit relevé et la main de même sens posée sur la cuisse : ce sont des répliques très lointaines d'un original grec qui était célèbre. Le même cycle comprendrait le buste de dieu marin **517**, les deux statuettes de Triton **518-9**, dont la seconde a une belle patine et le buste du fleuve Oronte **520**. Le déversoir qu'on aperçoit devant ce dernier bronze rappelle qu'il avait une destination ornementale : c'est la réplique partielle d'un groupe fameux, celui qu'Eutychidès avait imaginé pour personnifier et glorifier l'Antioche des Séleucides.

L'Apollon **522** (fig. 57), qui a fait partie de la collection princière d'Este, a déjà retenu notre attention dans la préface (p. 29). Ce beau bronze, dont la conservation est presque irréprochable, manque, entre ses divers éléments, d'unité et d'harmonie. La chevelure rappelle, par certains côtés, les coiffures du ve siècle, d'autre part la poitrine est polyclétéenne, enfin l'absence de pénis indique une date récente. Ces divers traits prouvent que nous avons affaire à un bronze archaïstique ou d'imitation. Il faut, très probablement, l'attribuer à l'époque augustéenne, dont ce serait l'une des

meilleures créations. On ne peut guère citer à côté les insignifiantes têtes d'Hélios **523-4**, mais, parmi les statuettes d'Asclépios, l'une d'elles (**525**), qui faisait partie de l'ancien fonds royal, est d'une facture assez bonne. Le bronze fait un singulier contraste avec la figurine barbare **527**, où Longpérier voyait un Saturne.

Les représentations d'Hermès sont nombreuses (**528-553**), car ce dieu était fort honoré à la basse époque romaine. Les motifs, par contre, sont très peu variés et, dans presque toutes ces statuettes, la jambe gauche est uniformément infléchie. Le dieu n'est entièrement nu que dans les exemplaires **528-533** : les cheveux, courts ou frisés dans les nos **528-9**, dont le second rappelle le bronze Dutuit ou des Fins d'Annecy, sont parfois surmontés d'ailettes aux tempes (**530-1**) ou coiffés d'un pétase (**532-3**). D'ordinaire Hermès porte une chlamyde, qui entoure l'avant-bras (**534**), qui couvre entièrement le flanc gauche (**538-9**) ou dont un pan seul est posé sur l'épaule, tandis que le reste de l'étoffe revient sur le bras (**535-7, 540-2**). Le manteau est attaché sur la seule épaule droite dans les nos **543-5** et l'est également sur les deux épaules dans la statuette **546**, où il devient très ample. La draperie se prête, dans le bronze **547**, à recevoir le jeune Dionysos, mais la statuette ne rappelle que de loin la statue de Praxitèle et le marbre d'Olympie. On notera la feuille qui se dresse sur le front du no **541** : cet attribut, sur lequel on a beaucoup écrit, et que nous retrouverons ailleurs, rappelle peut-être (?) le dieu Thoth, l'une des nombreuses divinités locales auxquelles Hermès a été assimilé. On observera de même les animaux divins, coq, bélier, tortue, qui, sur les bases **533** et **537** entourent la figure principale. Au lieu d'être debout, le dieu est assis dans les bronzes **548-9**, dont l'un rappelle un bronze célèbre de Naples et le curieux Janus à deux faces **551** est formé d'une double tête d'Hermès.

Dionysos est représenté enfant par les statuettes **554-5** et le

« génie » bacchique **556** marche, la tête retournée, dans une attitude qu'ont fréquemment les Satyres sur les pierres gravées. On peut y joindre le petit terme ou l'hermès de dieu imberbe **557**, où l'on doit probablement reconnaître Dionysos. Parmi les masques, le n° **558** figure le dieu barbu, motif très ancien, mais qui n'a jamais entièrement passé de mode. Les autres effigies sont imberbes : parmi elles, l'applique de situle **559** pourrait être une tête de Ménade.

Le cortège de Dionysos est formé de Pan, des Silènes et des Satyres. Pan, le dieu aux jambes de bouc et à la tête à demi animale, joue de la flûte (**564** et soutient un Bacchos barbu ou plus probablement un Silène dans le groupe **570** : la belle tête **565** représente bien le masque bestial du chèvre-pied. Silène, l'un des démons familiers les plus habituels aux Anciens, est figuré dans les attitudes les plus variées. Ivre et titubant dans le bronze **567**, grotesque et couché dans le n° **568**, il est vêtu comme un esclave et conduit peut-être un animal qui résiste dans l'exemplaire **566** et on le voit dompter une chèvre dans le petit groupe **569**. On peut y joindre les appliques **571-3**, où le dieu du vin lève la tête et la renverse en arrière : on rangera parmi ces reliefs le n° **584**, malgré l'absence de barbe et à cause du caractère demi-archaïque donné à l'emblème.

Le très beau Satyre à jambes de bouc ou, pour mieux dire, le jeune Pan dansant **578** est malheureusement mal conservé : il faisait partie de l'ancien fonds royal et remonte, peut-être, à l'époque hellénistique. Les autres Satyres ont les jambes humaines : ils servent de support (**580**), jouent au disque (**579**), élèvent une grappe en l'air (**582** ou tiennent un pedum (**581**). Les deux masques **585-6** sont l'un plus jeune et l'autre d'âge éphébique.

Les Éros **607-617** sont l'un des motifs favoris de l'art antique, et reparaîtront dans les putti de la Renaissance. Aucun de nos exemplaires n'est, à parler franc, de bon tra-

vail : en revanche, les motifs en sont variés. La plupart sont représentés courants ou tout au moins en marche vive (**607-8**, **610-1**, **613**) : parmi eux la statuette **607** se retourne dans un mouvement gracieux, dont les terres cuites offrent de nombreux exemples et l'Amour **613** est, comme Nikè, debout sur un globe. D'autres Éros sont accroupis (**614-6**) ou sont représentés à mi-corps (**617-9**). Les mains tiennent des vases de toilette, une guirlande ou des fruits ; dans le n° **612**, elles paraissent chargées de cestes : nous aurions affaire à un Éros combattant, sujet que les Anciens ont souvent figuré. Enfin, le bronze **609** montre l'enfant ailé assis par terre et luttant contre un oiseau, peut-être contre un aigle : c'est une autre forme de l'enfant à l'oie, que Boethos avait représenté dans un groupe célèbre.

Les figurines **620-8** ne diffèrent guère des précédentes que par l'absence d'ailes. C'est la preuve que les Anciens, lorsqu'ils mettaient en scène des Éros, n'y voyaient que de jeunes corps d'enfants et n'avaient, le plus souvent, aucune idée ou intention particulière. Ainsi l'enfant à l'oiseau **624** ne se distingue nullement des Éros ; de même, les statuettes **626-7**, dont les bras levés devaient porter des torches, pourraient aussi bien être ailées et la figurine **620**, qui tient une corbeille et une grappe, ne diffère qu'à peine du buste **619**. A côté de ces exemplaires, on remarquera le bronze italiote **623**, qui pourrait être d'une date relativement ancienne, ainsi que deux bonnes figures drapées, **622** et **625** ; la seconde, qui a les pieds chaussés d'épaisses sandales, représente peut-être un acteur. Quant au n° **621**, qui retient ses vêtements en bas du ventre, il rappelle la statuette asiatique **434** que nous avons vue plus haut : le motif peut convenir à un Attys, mais notre bronze n'en a pas la coiffure caractéristique.

Les Horus enfants ou les Harpocrate **629-640** nous ramènent aux divinités égyptiennes ou alexandrines, dont nous avons vu la faveur qu'elles acquirent hors de l'Égypte ; il en est dès

lors de nos bronzes comme des Sarapis ou des Isis et on peut fort bien y voir des exemplaires d'imitation. Les types sont ceux que nous avons déjà relevés et l'Horus panthée **336** annonçait les statuettes **631-2** où le carquois, la nébride, la couronne de lierre, l'épervier et le chacal évoquent pêle-mêle les dieux grecs et les dieux égyptiens, Apollon et Dionysos, comme Horus et Anubis. Il est instructif d'en rapprocher la figurine **634**, qui relève de ce type : le bronzier, qui devait travailler à l'époque de la Renaissance, s'est inspiré, sans les comprendre, des motifs antiques et n'a donné à des traits essentiels qu'un sens purement décoratif. A côté de ces Harpocrate debout, d'autres sont accroupis sur une fleur de lotus (**637**) ou sur un phallos (**638-640**) : on remarquera le dieu aux bourgeons ou l'Haruéris vieilli **638**, ainsi que l'Horus **640**, dont la main gauche touche l'uraeus dressé.

Les bronzes **662-4**, où l'on peut voir des Héraclès enfants, servent de transition aux statuettes du héros : on remarquera la figurine **664** et l'exemplaire **662**, où la peau de lion enveloppe le corps, à peu près comme le maillot à crevés des Attys.

Parmi les Héraclès, les nos **641-651** sont imberbes, comme dans la vieille tradition italique. Les héros combattants **641-4** rappellent d'ailleurs de très près les figurines **222** et surtout **283-9**, que nous avons passées en revue dans le troisième chapitre. A côté, d'autres bronzes représentent le héros se reposant (**649-651**) ou offrant une libation (**645-7**). Les exemplaires **645-6** ont le front ceint d'une couronne de peuplier, qui rappelle les feuilles de vigne des Génies italiques **307** et **309-310** ; les héros **649-650** ont la main posée sur la hanche et la belle statuette **651** est assise sur la peau de lion.

Les autres Héraclès sont barbus. Le grand bronze **652**, trouvé à Foligno, met en scène le héros lassé, la tête inclinée sur l'épaule, l'une des mains appuyée en bas des reins et l'autre bras chargé de la dépouille du fauve. La main est bais-

sée ou tendue dans les exemplaires **654-8** : l'un d'eux (**657**) tient les trois pommes, motif que nous avons rencontré déjà dans les nos **163** et **487** et le n° **654**, de travail barbare, est ceint de la couronne de peuplier comme les figurines **645-6**. On peut joindre à ces statuettes le petit dieu assis **659**, l'applique **660** et la belle tête ou protome d'Héraclès **661**.

Les représentations d'Arès sont voisines des précédentes. Dans la série **666-670**, le dieu a le bras droit levé et la main tenait la lance : la gauche s'appuie sur le bouclier (**667**), est passée dans l'anse intérieure (**668-670**) ou tient un glaive dans l'exemplaire **666**. Il n'y a aucune raison pour reconnaître Alexandre dans ce dernier bronze dont le style ne laisse pas d'être assez bon. On remarquera de même la facture de la figurine **670** et surtout celle de la statuette **667**, qui avait d'abord été classée dans les collections de la Renaissance, ce qui tient à ce qu'elle avait perdu sa patine antique : si, comme il le semble, ce bronze est bien ancien, il devrait être mis à côté de l'Apollon d'Este ou Pourtalès **522** (fig. 57) et relèverait, comme lui, de l'art augustéen. — A côté de ce petit groupe, les trois Arès **671-3** tiennent une patère et le dernier n'est pas nécessairement l'image d'un empereur. Signalons enfin le « génie de Mars » **674**, ainsi que le guerrier **676**, dans lequel il faut, je crois, voir un esclave combattant.

Les deux figurines **677-8** représentent l'une un dieu barbu portant des fruits dans un pan de sa chlamyde, l'autre un éphèbe assis tenant une corne d'abondance. On peut, dans le premier, reconnaître Silvain, le vieux dieu italique. Le second personnage serait l'un de ces Génies que l'art romain affectionnait, plus, semble-t-il, que le faisaient les Grecs. L'exemplaire **679**, qui tient une patère et qui, de l'autre main, pouvait s'appuyer sur un sceptre, serait peut-être un Arès, mais il est difficile de donner un nom précis aux figurines **680-2**, qui sont vêtues du chiton court et serré à la cein-

ture : leurs attributs, quand ils sont conservés, sont la patère dans la main droite et la corne d'abondance dans la main gauche. Ces Gémes ne diffèrent que par leurs bras abaissés des Lares **683-692**, dont l'une des mains, tantôt la droite (**683-5**) ou plus souvent la gauche (**686-692**) est levée très haut et soutient un rhyton. Le jeune dieu est d'ordinaire représenté dans un mouvement de danse qui fait bouffer la jupe plissée ou qui tend la casaque de cuir du n° **683**. On remarquera le toupet de la statuette **687** et les bonnets phrygiens des bronzes **692-3**, qu'il faut sans doute rattacher à la même série. Cette coiffure les rapproche des Attys **694-5**, dont le premier, par un geste fréquent, élève en l'air un masque scénique et porte le maillot à crevés caractéristique, qui laisse le bas du ventre à découvert.

Nous passerons de ce dieu oriental aux représentations de barbares, qu'on ne s'étonnera pas de trouver malaisées à définir. On peut, si l'on veut, voir un Arménien dans le personnage accroupi **696**, mais je n'oserais donner un nom au barbare **698**, ainsi qu'aux deux bronzes **697** et **699**, dont l'un est debout et l'autre assis : tous deux portent des anaxyrides, une grande blouse et une sorte de capuchon, mais leur attribut, qui est la pomme de pin, n'est nullement caractéristique. Quant à la statuette **698**, il semble bien qu'elle se gare contre les coups : peut-être est-ce un acteur représentant un barbare. L'ethnique, par contre, n'est pas douteux dans les deux nègres **701-2** : le premier, qui est agenouillé, est même d'un assez bon style réaliste.

Les figures de Pygmées sont, comme celles d'Harpocrate, spécifiquement égyptiennes. Aux statuettes **359-360**, que nous avons signalées, p. 64-5, s'ajoutent les exemplaires **703-8** et, peut-être, la tête grotesque **709**. Le nain difforme a souvent les bras liés (**708**) ou, comme nous l'avons vu dans le bronze **359**, les mains passées dans une cangue ; ailleurs il danse (**704**), joue avec un canard (**705**) ou a les bras armés de cestes (**706**).

On remarquera la boîte minuscule (**707**). Quant au squelette **710**, c'est une représentation familière à l'alexandrinisme ou à l'art hellénistique : on se rappellera, aussi bien, la scène qui se déroule, au Louvre même, sur le vase « philosophique » de Boscoreale.

La vie familière commence, ou continue, avec les bergers **711-2**, dans lesquels on a voulu, sans raison, voir Aristée : ce sont de simples pasteurs qui reviennent des champs et portent un bélier sur leurs épaules : l'un d'eux (**711**) est coiffé du cucullus ou du capuchon. Suivent quelques exemplaires « agonistiques », qui représentent la vie des Grands Jeux, mais naturellement à la manière romaine et avec des détails qui sont particuliers à l'époque impériale. Ainsi le vainqueur tenant la palme **714** est d'une date très tardive : on remarquera les rênes qui s'enlacent autour de son buste. Les deux gladiateurs **715-6** sont de même des temps romains : l'un d'eux porte un casque à haut panache, dont la visière est en nid d'abeilles et qui rappelle un spécimen de grande taille que possède le Louvre. Suivent le nageur **720**, le danseur **718**, l'acteur **719**, le bateleur **717**, qui fait le saut périlleux, enfin le simple éphèbe **722**.

La série **723-732** est formée des portraits. Peut-être est-elle plus nombreuse qu'il ne convient, mais, si j'ai suivi les attributions données par Longpérier, c'est sans y ajouter plus de créance qu'il ne sied. On peut sans doute reconnaître Alexandre dans les bronzes **723-4**, Auguste dans le n° **726**, peut-être Agrippa dans la figurine **725** et Germanicus en Hercule dans l'exemplaire **731**. Quant aux jeunes sacrificateurs à la tête voilée, ce peuvent être des princes de la famille impériale et les types en sont bien de l'époque augustéenne, mais il est impossible de les déterminer avec certitude et je doute fort que la triade **729** représente Gaius, Lucius et Agrippa Postumus.

A la suite des portraits viennent un certain nombre de têtes

indéterminées. L'une (**723** est au type d'Hermès, l'autre (**724**) rappelle de loin le dieu Hélios. Parmi les masques scéniques on peut relever les effigies comiques **736-7** et la minuscule tête d'applique **741** est d'un fort bon style.

Si nous passons aux divinités féminines, quelques bronzes représentent la déesse mère, diadémée et tenant la patère et les épis comme une Abondance (**742** ou allaitant comme la curieuse femme couchée **744**. Les figurines voilées **746-9** reproduisent un modèle grec de bonne époque et la première (**746**) est encore d'un beau type. Le dernier exemplaire (**749**) tient un coffret entr'ouvert : on peut, à volonté, y voir une divinité ou une prêtresse.

Les représentations d'Athèna sont fréquentes en Italie, presque autant qu'à Athènes. Les statuettes **750-2** sont d'un assez bon travail ; on peut noter que la Gorgone de l'égide est, dans le n° **751**, à demi masquée par les plis d'une nébride, attribut qui est surtout dionysiaque. La figurine **753** tenait la lance avec le bouclier et la déesse **754** porte la chouette. La tête **755** est exécutée avec un soin qui s'oppose à la facture barbare du n° **756**, trouvé en Afrique : quant au masque **757**, avec les deux bélières qui le surmontent, c'était, comme plus haut le n° **559**, une applique de situle, analogue à celles que nous trouverons plus loin. Le buste **760**, où il faut voir une Sélènè, servait également d'ornement et la figurine **761**, dont le grand voile flotte par derrière et revient sur les avant-bras, représente, soit une Aura, soit plutôt une Nuit, si l'attribut que tient la main droite est bien une torche.

Aphrodite, comme en Égypte et en Syrie, est la déesse dont il y a le plus d'adorateurs, et, par suite, le plus d'images. Les types, pour la plupart, nous sont déjà connus. La Vénus pudique **762-5** abaisse et tend la main droite, tandis que la gauche cache le bas du ventre. L'anadyomène **766-771** se coiffe de ses deux bras levés : les trois dernières figurines **769-771** sont à demi vêtues, mais la déesse **768** retient simple-

ment entre les jambes son vêtement qui tombe à terre. La belle statuette **772** se regarde dans le miroir que devait tenir la main gauche, tandis que la droite se porte vers la chevelure. Le motif se modifie dans le bronze **773**, où le miroir à boîte est remplacé par un exemplaire à manche et où la tête est surmontée à la fois du vautour accouvé et des deux plumes isiaques. Peut-être la déesse **774** passe-t-elle une bandelette ou un collier autour de son cou, tandis que les gestes sont moins aisés à déterminer dans les exemplaires **775-9** : on notera le strophion replié que, comme dans l'exemplaire **387**, tient dans sa main droite le n° **777**. La statuette barbare **780**, qui s'enlève sur un réseau de losanges, devait couronner un haut de lampe ou d'instrument. Suivent la déesse assise et se coiffant **782**, qui est d'un joli mouvement, la singulière Aphrodite isiaque **783**, le beau buste **784** et la curieuse protome **785**, découverte à Carthage : les rais qui entourent son crâne, le panache qui surmonte sa tête et la patère que tient sa main droite la rattachent à Hélios, à Pallas et à Dèmèter; c'est encore une de ces divinités panthées auxquelles les Anciens prêtaient, par syncrétisme, à la fois les attributs et la puissance de divers dieux. Quant aux Hermaphrodite **787-8**, le motif est déjà connu par les bronzes d'Égypte **390-1** : la main de l'un d'eux se baisse vers le talon gauche, tandis que l'autre (**788**) s'appuie à la fois sur un hermès et sur un satyre.

Les exemplaires **789-793**, dont on ne peut séparer le bras au sistre **794**, sont des Isis ou des divinités apparentées à l'Isis gréco-romaine ou alexandrine. Toutes ces figurines sont vêtues de la stola, que le nœud isiaque retient entre les seins; l'étoffe est d'ordinaire frangée, ce qui apparaît bien dans la statuette **789** : l'exemplaire **793**, qui fait seul exception, est aussi le seul dont la main droite baissée s'appuie sur une tige, sans doute le manche d'un gouvernail, comme dans les Tychès. La déesse **790** tient attachée au poignet la situle, attribut aussi caractéristique que le sistre du bras **794**. La

tête était surmontée des hautes plumes et du globe inclus dans le ménisque, mais la coiffure est parfois mal conservée et n'apparaît à plein que dans le bronze **790** ; le croissant manque dans le n° **789** et devait surmonter un polos formé d'uræus ; il se combine, dans la même figurine, avec le vautour accouvé dont nous connaissons déjà de nombreux exemples (**385-6**, **419**, **773**...).

Les Tychès **795-7** tiennent les deux attributs caractéristiques de la Fortune alexandrine, le manche de gouvernail et la corne d'abondance, simple ou dédoublée ; elles sont coiffées des hautes plumes qui les assimilent à Isis et qui sont remplacées par le polos de Déméter dans les figurines **798-9** ou par le diadème d'Aphrodite dans les exemplaires **800-1** : on remarquera les deux plumes qui accostent la stéphanè du bronze **800**, et qui paraissent un vestige de la coiffure isiaque.

Les trois Gorgoneions servant d'appliques **803-5** sont, sauf le premier, de style tardif et médiocre. Ils ne ressemblent guère aux protomes et aux monstres **96-7**, dont ils diffèrent autant que les Nikès **806-811** se distinguent de l'exemplaire archaïque **139**. A l'époque gréco-romaine, la Victoire est ordinairement représentée en marche rapide, comme si elle descendait sur la terre pour apporter la palme et la couronne ; le diploïdion qui la revêt s'enlève en larges plis dans les n°s **807-8**, mais le sein droit **809** ou le gauche **806** est parfois découvert. Une sphère sert de base aux Nikès **808**, **810**, dont la dernière est agenouillée : la symétrie de ses plis date bien cette figurine et la fait ressortir à l'art archaïstique.

La déesse **813**, qui est demi-nue et tient une patère, est peut-être une Hygie, de même qu'on peut voir Flore dans la femme couchée **815** et même dans le buste **817**. Si le manche **818** est informe, l'on ne peut hésiter à reconnaître un buste de Ménade dans l'applique de trépied **819**. Enfin la grande statuette **820** n'a plus rien de divin : le torques qu'elle porte au cou paraît la ranger parmi les représentations de Gauloises.

Le buste de jeune femme **822**, dont le mouvement est gracieux et l'exécution assez bonne, rappelle l'éphèbe d'Haouran **412** et, comme lui, servait de support : suivent la petite danseuse **823**, applique décorative analogue aux Nikès, et la femme agenouillée **825**, qui porte des fruits sur la tête et est de style égyptisant. On peut mentionner le buste **827**, qui s'appliquait sur une embouchure de vase et la protome **826**, sortant d'un fleuron et dans laquelle Longperier croyait reconnaître les traits de Julia. La série se termine avec les masques scéniques **828-835**, dont quelques-uns sont d'exécution passable.

Les mains votives **836-9** sont, comme la figurine carthaginoise **785**, des monuments panthées. Des attributs de toute espèce en surchargent les doigts et la paume, buste d'Hermès, vase d'Harpocrate, gâteau, rat, tête de mouton, tortue, grenouille, lézard, arc et laurier d'Apollon, serpent, flabellum, grenade chthonique, pomme de pin et rosace d'Hélios.

L'applique en forme de griffon **896** et la pièce d'angle **897** inaugurent la série animale, où l'on peut remarquer le singe grimpant **898**, qui décorait sans doute une tige de candélabre. Parmi les lions, l'exemplaire **899** est d'un travail médiocre et les protomes **900-5** ne lui sont guère supérieures. Les avant-trains de fauves **900-1** dévorent une tête de sanglier, tandis que, dans les poignées **903-5**, les pattes sont écartées et séparées : deux de ces exemplaires, les nos **904-5**, sont, assez singulièrement, surmontés d'une tête de chien.

Les panthères sont presque toutes sauf le no **916** d'espèce femelle et l'animal **914**, comme les deux fauves **916**, sont tous les trois bacchiques, c'est-à-dire que leur corps est entouré d'une guirlande de lierre, attribut de Dionysos : le groupe **430** nous a montré plus haut le dieu avec son animal familier. On remarquera la base courbe **914**, qui pouvait couronner une hampe d'étendard, la grande poignée bulgare **915**, où l'on a vu un marteau de porte ? et la paire de félins **916**, qui

détournent symétriquement la tête et posent chacun l'une de leurs pattes sur une roue de char ornée d'une tête de Silène. Suivent la protome ailée **920**, la tête de lynx **921**, le daim couché **922**, la tête de cerf **923** et le petit ours **926**, dont le mouvement est juste et bien attrapé.

Le cheval **927**, dont la crinière est courte et taillée régulièrement, paraît imité d'un bon modèle grec, tandis que les autres équidés sont tardifs et médiocres, comme l'animal servant de lampe **930** et le curieux quadrupède ensellé **929**, qui peut être de fabrication gauloise : le style est quelque peu meilleur dans la poignée recourbée **936**, que termine une tête de mulet, dans les bœufs **938-9**, qui fouettent leur flanc de leur queue, dans le taureau galopant **940**, dans la vache **941** et dans la protome de bovidé **942**. Les bucrânes servaient d'appliques et sont, presque tous, d'une forme très conventionnelle. Le dernier d'entre eux, **950**, avec ses bandelettes retombantes et son ossature évidée, ne rappelle que de loin l'animal.

Le bouc **951** et le bélier **955** sont de style passable ; la série des têtes de bélier est assez nombreuse (**956-962** : aussi bien il n'est guère de protome, même en y comprenant les bucrânes, qui ait été plus employée comme ornement, et cela dès l'époque archaïque, comme le prouve l'autel de Délos. On notera au passage la belle tête de fer **959**, qui vient de la collection Campana et la tête percée d'un trou **962**, qui a pu servir de déversoir.

Si le porc **963** est à peine reconnaissable, la petite truie ou le marcassin en arrêt **964** lui est très supérieure et la même différence serait à relever entre les hippopotames **967-8** et la belle protome **970**. De même le chien **974** est d'un travail si barbare qu'on pourrait peut-être y reconnaître un lion, au lieu que le lévrier de Laconie **971** et le chien en arrêt **975** sont d'une facture assez bonne. Quant à l'animal **972**, il couronnait une douille et servait de prise, comme les têtes **980-2**

faisaient office d'appliques. On ne peut guère citer ensuite que le hérisson **983** et les rats grignotant **986-9**.

Les aigles **989-990** ont, directement ou non, les serres posées sur une douille : c'étaient des poignées, en même temps que des ornements. On remarquera plus loin les perroquets **995-6**, les coqs **1002-4**, qui servaient de pendeloques ou d'appliques et dont la dernière est de style archaïque, la colombe **997**, le cygne **1006** et le canard **1010**. Je signalerai pour mémoire la tortue **1013**, la grenouille **1016**, la médiocre panthère marine **1017**, et les dauphins **1018-1021**. On relèvera, pour terminer, les diverses coquilles **1024-7**, les feuilles de chêne **1035** et de vigne **1037**, la grappe **1039** et la tige de laurier **1041**, qui devait provenir d'une couronne.

VI. — Bronzes trouvés en Gaule (**1042-1093**).

On ne s'étonnera pas que j'aie classé à part les bronzes découverts en Gaule. Il y a, pour le faire, d'assez bonnes raisons. La première est que ces monuments sont sortis de notre sol : à la fois reliques et témoins d'un passé auquel tant de liens nous unissent encore, ils méritent notre attention, sinon notre respect. Mais l'argument le meilleur nous est donné par la série même que possède le Musée. Qu'on y joigne les exemplaires décrits dans le chapitre premier (**26**, **28-9**, **36-7**, **39**, **47-9**, **64**, **74**) et qu'on considère ces monuments sans parti pris, on ne pourra manquer d'être frappé par la bonne tenue de l'ensemble et par la perfection, au moins relative, de certaines pièces. Si l'on y ajoute les quelques figurines d'élite qui font partie de nos deux collections parisiennes, le Musée Dutuit et la Bibliothèque Nationale, ou qui sont conservées à Saint-Germain, dans les musées de province, au British Museum et dans les galeries rhénanes, on devra rendre justice au talent de nos anciens bronziers, à la variété de leur répertoire et à l'excellence de leurs produits.

A vrai dire les « chefs-d'œuvre » gallo-romains seraient plus nombreux encore qu'il ne faudrait pas en conclure à l'existence d'un art gallo-romain qui soit original et indépendant. Fortement romanisée et préparée d'ailleurs à recevoir l'influence classique par l'hellénisation partielle de sa côte méridionale, la Gaule a pu produire d'habiles artistes, mais ceux-ci se sont inspirés aux mêmes sources où puisaient, à la même époque, les décorateurs de tous les pays. Leur répertoire est celui des bronziers espagnols ou grecs, italiens ou africains et, s'ils se distinguent de certains confrères, c'est par plus d'adresse et par un travail meilleur, non par les types, ni par l'esprit. Il n'importe qu'ils aient donné à quelques divinités locales des attributs particuliers : pour les leur prêter, ils n'ont eu qu'à modifier dans la forme le fonds commun et les motifs consacrés. De même des particularités de technique, comme la prédilection pour les émaux et pour les incrustations de corail, sont de simples perfectionnements industriels, qui, dans le cas même où il faudrait y voir des inventions gauloises, ressortissent au métier et non à l'art. Il en est aussi bien des bronziers comme des littérateurs : Sidoine Apollinaire n'est guère plus gaulois que Sénèque n'est espagnol ou Apulée africain ; les quelques nuances ou les accents particuliers qu'on peut relever chez ces auteurs n'empêchent pas qu'ils se servent de la langue commune : comme l'idiome, l'art « impérial » est partout le même et d'un emploi universel.

Il faut aussi considérer que tous les bronzes trouvés dans un pays n'y ont pas nécessairement été fabriqués. Surtout lorsqu'il s'agit de très petits objets, comme le sont la plupart de nos monuments, le commerce d'importation les apportait aisément là où la demande était grande et le placement rémunérateur : dans la Gaule, qui était riche et se piquait d'être romaine, les arrivées et les entrées durent être nombreuses. La matière sans doute est délicate et nous sommes, dans beaucoup de cas, incapables de reconnaître les lieux de produc-

tion. Il est pourtant des monuments au sujet desquels nous ne risquons guère de nous tromper : telle est l'œnochoé de Condrieu (fig. 52), que sa forme et son décor particulier prouvent être de fabrication alexandrine. Il va sans dire que ce cas n'a pas dû être le seul, mais, comme les œuvres d'art étrangères étaient imitées, jusque dans l'apparence extérieure, par les productions indigènes, il faut garder sur ce point une prudente réserve. Par contre beaucoup des bronzes anonymes venant du fonds Durand ont certainement été trouvés en Gaule, ce qui compenserait, et au delà, les erreurs possibles d'attribution.

Malgré ces restrictions, la série **1043-1093** reste assez belle et relativement assez nombreuse pour mériter d'être groupée à part : il suffira pour le montrer d'en énumérer et d'en commenter brièvement les pièces principales.

Nous avons parlé dans la préface de la restauration infligée au grand Poseidon **1042** (fig. 62), trouvé à Metz en 1746. Parmi les figurines de guerriers **1042-5**, dont le pied droit ou, plus rarement, le gauche, est posé d'aplomb, l'exemplaire **1043** représente peut-être un empereur, mais il est prudent de reconnaître simplement Arès dans les bronzes **1042** et **1044** : l'on notera en passant dans la statuette imberbe **1045** un souvenir lointain du type d'Alexandre. Les Hermès sont nombreux : le dieu eut en Gaule, comme dans tout le monde gréco-romain, beaucoup d'adorateurs. Il est naturel que la plupart de ces ex-voto soient de travail très médiocre. On peut, tout au plus, relever la facture passable du petit bronze **1048**, trouvé dans les environs de Dijon et remarquer les animaux en relief sur la base du dieu assis **1055**, dont la pose nous est connue déjà par les exemplaires **548-9**.

La statuette **1056** est singulière. La coiffure féminine, le corps svelte, presque androgyne, en font un Apollon : la base, par contre, porte une dédicace à Mercurius. Je rappellerai que l'Apollon de Piombino (fig. 19) est consacré à la déesse

Athèna : l'on pouvait ainsi offrir à une divinité soit des figurines indifférentes, soit des représentations de dieux étrangers à son culte. Les formes sont plus féminines encore, la face est molle et les tresses sont tombantes dans le dieu **1057**, qui ne rappelle que de très loin le type cher à Praxitèle. L'image du dieu est toute différente dans le bronze barbare et tardif **1058**, dont la patine et l'apparence semblent bien gauloises. L'Hélios **1059** est quelque peu antérieur et fait de pièces rapportées, qui s'ajustent sans soudure.

Le Dionysos **1061**, accompagné d'un petit Pan qui le soutient, est conservé avec sa base irrégulière et offre un bon exemple des groupes gallo-romains. Le buste expressif de Silène à la coupe **1062** rappelle les exemplaires **571-3**. Le médiocre Satyre **1063** soutient un lourd cratère et l'Harpocrate **1064** est une assez bonne statuette panthée : on y reconnaît, par une combinaison de symboles et d'attributs dont nous avons déjà signalé plusieurs cas, la bulle enfantine, la couronne radiée d'Hélios, les ailettes d'Hermès, le carquois d'Apollon, les ailes d'Éros et la corne d'abondance de Tychè.

Le Laocoon **1065**, trouvé à Bélabre, n'est certes pas un chef-d'œuvre, mais le motif du groupe rhodien est assez rare dans l'antiquité et les monuments où on le reconnaît ont été parfois controversés ; celui-ci paraît indiscutable, de là son intérêt. La facture est meilleure dans le « Génie » de Limoux **1066**, qui est de bon style augustéen et dans l'éphèbe **1068**, qui, malheureusement, est mal conservé. La statuette **1069**, découverte à Montdidier, représente un personnage en marche : ce pourrait être un simple voyageur, d'un rang assez modeste. L'on trouve à côté l'enfant **1070** et le pancratiaste **1071**, dont le style est grossier, mais dont le mouvement est curieux : on a proposé récemment d'y voir le motif d'une statue polyclétéenne, mais il va sans dire que seuls les gestes et la pose générale autoriseraient cette hypothèse, car, ni le modelé du corps, ni le type de la tête ne conviennent au

ve siècle et il faudrait admettre que le bronzier gallo-romain eût singulièrement modernisé son modèle.

Le grand bronze de Dalheim **1071** est de moins grandes dimensions que le Zeus **36**, mais il est, comme lui, d'un assez bon travail. Quant à l'Aphrodite **1073** (fig. 63), sans égaler, il s'en faut de beaucoup, les originaux grecs, elle n'est pas inférieure aux bronzes trouvés en Syrie, ce qui ne veut pas dire qu'elle en provienne. On remarquera de même la singulière anse d'œnochoè **1074**, où la déesse, les bras levés, tient un voile comme une Nuit ou comme une Aura : derrière la draperie un buste d'Éros, tourné en sens inverse, s'appliquait sur l'embouchure du vase.

Je n'insisterai ni sur la Nikè **1076**, ni sur la Tychè **1077**, qui s'appuie, assez bizarrement, sur une grande urne, mais je relèverai la grande déesse assise **1078**, qui peut représenter, soit une Dèmèter, soit, comme on l'a proposé, Salus, ainsi que l'Omphale **1079** et la « Niobide » **1080**, qui dérive d'un bon modèle hellénistique. Par contre, la femme assise **1081** est la traduction pesante et romaine d'un motif que nous connaissons par un beau bronze du British Museum.

Les animaux étaient, à l'occasion, exécutés avec le même soin que les figurines. La patte de lion **1084** vient d'une grande statue d'Héraclès et devrait, si le monument était complet, figurer dans le chapitre premier. Le griffon cornu et ailé **1085** est la déformation augustéenne d'un motif ionien dont l'origine doit être cherchée jusqu'en Perse. On notera le beau taureau bondissant d'Autun **1086**, le sanglier **1089**, l'un des animaux les plus fréquemment représentés en Gaule et dont le Musée d'Orléans possède un très grand exemplaire, la tête de chien **1087** et le petit bouc **1090**. Parmi les oiseaux, l'aigle d'enseigne **1091** a été trouvée à Paris, dans la Seine et le grand coq **1092** a été découvert à Lyon, dans la Saône : quoique un peu lourd dans le détail, ce dernier exemplaire clôt dignement cette revue des bronzes gallo-romains.

DEUXIÈME PARTIE

LES INSTRUMENTS

Les instruments sont compris dans les armoires murales placées au nord et au sud de la salle, ainsi que dans les retours d'angle qui encadrent la grille de Maisons. On trouvera les armures sur la paroi méridionale, les appliques, les vases, les balances, les lampes et les candélabres sur la face opposée. A l'intérieur, une vitrine centrale octogonale renferme surtout les cistes, les timbres, les fibules, les clés et les antiquités byzantines. Vers l'entrée une vitrine contient quelques vases et les miroirs à pied; les miroirs à reliefs et gravés, grecs et étrusques, garnissent deux doubles tables-vitrines du côté du Carrousel; dans deux vitrines simples, qui sont voisines, sont les objets en plomb ainsi que les bandelettes d'Epidaure Limera et des tables placées dans l'embrasure des fenêtres montrent en belle lumière les poids, les balles de fronde et les inscriptions. Il faut ajouter quelques vases disposés çà et là dans les vitrines, de rares monuments isolés, des armes primitives reléguées dans la salle Clarac et un lébès qu'on cherchera au pied de l'escalier Daru. Enfin quelques pièces, encombrantes ou moins importantes, ont été retirées provisoirement.

I. — Guerre et palestre.

On peut, d'une manière générale et sommaire, distinguer les armures, les armes offensives, les pièces d'harnachement, et les bronzes relatifs à la palestre et aux jeux.

1. — Pour défendre le corps, les Anciens se servaient de casques qui protégeaient la tête, de cuirasses qui enveloppaient le torse, de ceintures qui se bouclaient sur la taille, de cnémides qui enserraient les jambes et de boucliers mobiles, dans l'anse desquels passait le bras gauche.

Parmi les casques, l'un d'eux, entré avec la collection Campana, vient, sans nul doute, de quelque ancienne nécropole italique et se rattache à l'époque de Villanova fig. 36 : une large crête triangulaire y barre la calotte hémisphérique, trois tubes, qui contenaient des plumes, se hérissent sur les côtés et le décor est fait de filets, de grènetis et de protomes d'oiseaux, très primitives ; on a trouvé à Corneto des exemplaires de ce type. La forme grecque et « corinthienne » est différente. La coiffe enveloppe tout l'arrière de la tête et se continue par un couvre-nuque ; l'avant est oblique, des ouvertures y sont ménagées pour les yeux, une lamelle protège le nez et des « paragnathides » losangiformes descendent sur les joues. Un sphinx et deux lions, de beau style archaïque, sont, sur l'un de nos casques, gravés à la surface du timbre, que doublait, à l'intérieur, une calotte de cuir ; sur un autre, qui faisait partie de l'ancien fonds et qui est fondu en plein (fig. 59), un grand sphinx couché surmonte le timbre et deux têtes de béliers s'enlèvent en relief sur les couvre-joues. A côté de ce type allongé, des casques nous montrent la forme pleine et ramassée, où les couvre-joues sont presque entièrement verticaux. Aucun d'eux n'a cette forme « attique », que nous montrent bien les monnaies d'Athènes avec la tête de la déesse Poliade. Une dizaine d'exemplaires italiques procèdent au contraire du pilos, haut bonnet dont le bord inférieur est retroussé et qui, assez souvent, est traversé d'une arête médiane. D'ordinaire nu, le timbre peut être orné d'un médaillon, d'un mufle de lion ou d'un griffon couché ; il est exceptionnel que des garde-joues soient fixés à la base et rattachés par une chainette.

Quelques exemplaires à calotte basse et à couvre-nuque rappellent par leur forme un casque d'or exposé dans la salle des Bijoux et trouvé en France, à Amfreville. Qu'on y voie ou non des pièces d'armure gauloises, ce qui est sûr c'est qu'elles n'ont plus rien de grec. La décoration, très simple encore, se borne à un mufle de lion ou à un bouton sur le sommet; le panache, dans un curieux spécimen d'Ancône, était porté par un grossier peigne de fer. D'autres casques sont de formes plus rares et d'ornementation plus variée ou plus fantaisiste. Des rondelles en marquent le timbre, un Gorgoneion s'enlève sur la partie antérieure ou un sphinx en surmonte la calotte. Dans un exemplaire, des masques divins s'unissent à des oreilles humaines, placées sur les côtés. Dans un autre, trouvé dans la Grande-Grèce et qui reproduit le bonnet phrygien, un Gorgoneion et un tour de cheveux surmontent le front et des sphinx orientalisants à tête barbue décorent les garde-joues. Enfin un casque à visière mobile et treillissée, qui cachait entièrement la face, a dû appartenir à un gladiateur, plus spécialement peut-être à un Samnite: ce bronze vient d'Herculanum et a fait jadis partie de la collection Pourtalès. On devra, comme nous l'avons fait plus haut, en rapprocher la petite figurine **715**, qui est coiffée du même couvre-chef.

Les cuirasses se composaient de plaques antérieures et dorsales, qui étaient réunies par des charnières. Deux exemplaires complets sont conservés au Louvre. L'un d'eux, d'ancien style étrusque, est décoré de têtes de clous, de grènetis et de protomes d'oiseaux très primitives. L'autre imite les formes du corps et les pectoraux y sont distincts et saillants. A côté de ces lames protectrices, une double phalère rappelle peut-être l'armure de la belle statuette sicilienne **124** (fig. 9).

On ne peut guère séparer des cuirasses les ceintures qui s'agrafaient par-dessus ou qui se bouclaient sur une casaque de cuir. Sans parler d'exemplaires douteux en bronze argenté, le Louvre possède des spécimens plus ou moins larges, munis de

deux ou de trois agrafes, qui sont formées d'élégantes palmettes ou de têtes d'animal : les crochets s'enfonçaient dans des trous superposés et disposés en séries parallèles, ce qui permettait de diminuer ou d'augmenter à volonté le diamètre du ceinturon. Les bordures se composent de spirales et de postes. Un fragment de lame est orné d'un Gorgoneion ; un autre, de date tardive, est décoré de lions en relief.

Outre le torse, les épaules, les bras et le bas des jambes étaient protégés par des pièces distinctes, épaulières, brassards et cnémides. Les modèles qu'on en voit au Musée montrent bien le contraste de la simplicité grecque et de la lourdeur romaine. La cnémide hellénique a pour unique décor des filets en saillie qui marquent les contours du mollet, mais le dessin en est net et le jambart est bien découpé. Au contraire l'armure d'Herculanum, la même à laquelle appartient le casque de gladiateur que nous venons de signaler, est surchargée d'ornements divers, Arès, femme se dévoilant, Gorgoneion, tête d'Héraclès, de dieu barbu, de Ménade et de Silène. Mais tous ces motifs, si curieux qu'en soit l'assemblage, sont imprécis et mal venus : on sent dans ce luxe un peu barbare l'imitation de modèles antérieurs, qui étaient plus parfaits. On remarquera dans cet ensemble le *galerus*, pièce arrondie qui couvrait l'épaule gauche des rétiaires.

Les boucliers, par le fait seul qu'ils étaient mobiles et n'adhéraient pas au corps, servent de transition entre l'armure proprement dite et les armes d'estoc, de pointe ou de jet. Les huit exemplaires que possède le Musée viennent de la collection Campana et tous ont la forme circulaire. Des zones concentriques y courent autour de l'omphalos central, qui est parfois décoré d'une tête de lion et, plus souvent, d'un Gorgoneion. Dans ces longues bandes des têtes de clous, des filets et des lignes de grènetis servent d'ornements « géométriques » ; le style ionien et oriental est représenté, comme sur les vases à bucchero, par des frises de Nikès ailées, vues à mi-corps ou par des files de lions ou de chimères passants.

2. — Les armes comprennent les lances, les pointes de flèches, les épées et poignards, les couteaux, les haches, les masses d'armes et les balles de fronde. Parmi ces exemplaires, tous ne servaient pas à la guerre et beaucoup avaient une destination très pacifique, mais il serait vain de chercher à indiquer, même par hypothèse, tous les emplois divers qu'on en faisait.

Les pointes de lances sont difficiles à distinguer des pointes de javelots, ou même, dans certains cas, des pointes de flèches. Tous les exemplaires du Louvre sont à douille fondue et non point martelée, ce qui indique une date relativement récente. Le bois entrait à force dans la partie creuse du fer et celle-ci, qui se continuait et diminuait peu à peu de diamètre jusqu'à l'extrémité, servait à l'arme de nervure médiane. Pour assurer l'adhérence de la pointe, un clou transversal la fixait presque toujours à la haste, près de l'attache. Le fer se distinguait par la forme de l'arête centrale, qui tantôt était convexe et tantôt anguleuse, taillée en double biseau, hexagonale, octogonale ou même polygonale. L'une des pointes est incrustée d'argent, une autre ornée de cercles gravés et de feuilles de fougère : on lit sur une troisième une inscription grecque. Quatre fers de lances ont à la fois un décor gravé et des ailerons ajourés : des courroies étaient passées dans les ouvertures et servaient à fixer, plus fortement encore, la pointe sur le bois. Enfin deux exemplaires, de formes diverses, sont en fer, matière dont les Anciens faisaient un grand usage, mais qui, le plus souvent, s'est fort mal conservée. L'extrémité inférieure de la hampe était protégée par un talon : une rondelle ou virole décore l'une des longues douilles : les autres sont simplement coniques et ornées, tout au plus, d'un motif gravé.

Les pointes de flèches ont deux, quatre ou, le plus souvent, dès l'époque homérique, trois ailettes. Sauf trois exemplaires qui sont prolongés par un tenon entrant dans une mortaise,

tous les autres sont à douille. On y joindra un certain nombre de doigtiers d'archers, dont quelques-uns sont ornés de motifs en relief, simple feuille ou tête de taureau. L'un d'eux, qui vient d'Égypte, est décoré de deux lions opposés, qui dévorent un bucrâne.

Tous les monuments qui précèdent sont de dates très diverses, mais appartiennent également à l'âge classique, au lieu que nous atteignons les périodes primitives avec huit lames de poignards venant de Lebedos et d'Amorgos. Elles étaient accompagnées, dans les tombes où on les a découvertes, d'idoles de marbre, dites « cariennes » ou des Cyclades, que la barbarie de leur corps aplati ne permet pas de faire descendre plus bas que le deuxième millénaire et classerait même plutôt au commencement qu'à la fin de cette période. D'épaisseur uniforme, à Lebedos, traversées d'une nervure médiane dans l'île d'Amorgos, les lames étaient fixées au manche par le moyen d'une queue qui entrait dans une fente du bois ; l'attache était consolidée par des courroies qui passaient par des fentes ménagées dans la surface, ainsi que par des clous transversaux.

Nous ignorons malheureusement la provenance de deux poignards, dont la large lame, plate et triangulaire, est décorée de filets et de lignes de points : le départ, qui est demi-circulaire, est uni au pommeau rapporté par des clous à double tête conique. Des armes semblables ont été trouvées en Italie, comme en Gaule. D'autres lames, analogues aux premières, en diffèrent par leur arête médiane embryonnaire. La plupart, en effet, sont divisées par une nervure, type que, nous l'avons vu, l'on rencontre déjà dans les tombes primitives d'Amorgos. Les exemplaires ont tantôt la forme de feuilles allongées, tantôt celle de triangles : ils sont assujettis au manche par les moyens que nous avons décrits plus haut. On remarquera un poignard récent avec douille continuant la lame et une petite arme votive, venant de Grèce.

Les épées diffèrent des poignards par leur longueur, plus que par leur forme. Un exemplaire paraît se terminer par une languette ; quatre autres ont la base arrondie ou trapézoïdale. Un plus grand nombre finissent par une soie plate, comprise entre des bords relevés et sur laquelle des rivets fixaient les plaques rapportées de la poignée. L'une de ces épées, qui est en fer, a été découverte avec une lance de même matière et provient du Céramique. Un type plus rare est celui de l'arme à poignée de bronze et à pommeau ovale. L'épée à antennes nous intéresse à cause de la diffusion de l'arme, dont certaines variétés ont été très répandues dans la Gaule celtique. Mentionnons un exemplaire, peut-être antérieur, dont la soie plate est percée de fentes qui servaient à passer des courroies. Les fourreaux sont, comme pour les poignards, rarement conservés : quelques-uns sont à bouterolle et certains, comme l'arme elle-même, sont en fer, telle une épée d'Ancône qui a peut-être appartenu à un légionnaire. Enfin une poignée, de fabrication tardive, est terminée par un grossier bec d'aigle.

Les couteaux sont d'ordinaire des armes pacifiques et servaient, tout au plus, à dépecer des victimes. Si l'on fait abstraction d'une serpe ou faucille, la lame, dans les exemplaires certains, est le plus souvent droite, mais parfois aussi recourbée. Quelques couteaux sont prolongés par une soie qui entrait dans un manche rapporté. Dans la plupart, la poignée est fondue avec l'arme et se termine par un pommeau évidé, par une bélière, par un disque ou par un ménisque ; des rondelles sont quelquefois mobiles sur la garde qui prend, plus ou moins, la forme d'un balustre. Dans d'autres exemplaires, plus riches, le manche est figuré et se termine, soit par un singe, soit par une tête de lion. Il arrive maintes fois, dans ce dernier cas, que la lame ne soit pas conservée ; de là des poignées détachées qui ont l'apparence d'un personnage, d'un chien, d'une tête de bélier, d'un rat ou même d'une simple patte d'animal.

Les haches, dont la provenance nous est, de même, rarement connue, sont de modèles variés. Dans un exemplaire à lame plate, la tête est droite et le tranchant arrondi. D'autres lames, dont les côtés se relèvent en rebords, ont la tête tantôt rectiligne, tantôt échancrée ou percée d'un trou. Dans une troisième variété, un talon prolonge la lame qui est parfois ornée d'une nervure médiane ou décorée de filets, d'un grènetis ou de cercles gravés. D'autres haches sont munies d'ailerons, qui sont placés vers le milieu du fer ou près du point terminal : une bélière latérale accompagne parfois ces lamelles recourbées qui, à force de s'allonger et de se développer, devaient finir par se rejoindre et par former une douille. De fait, une douzaine au moins de nos haches sont de ce dernier type. La plupart ont une bélière ou, exceptionnellement, des crochets sur les côtés, appendices qui servaient à fixer le fer.

La douille est transversale dans une dizaine de haches qui, elles non plus, ne sont pas d'un modèle uniforme. Le fer, courbe dans une cognée, est décoré dans un exemplaire de bandes striées. Ailleurs, la tête a la forme d'un taureau et la lame, qui est très petite et trapézoïdale, porte les pattes de l'animal. Parmi les haches à deux tranchants, il en est une qui vient de Crète et un minuscule ex-voto, orné d'une croix gammée, a été découvert à Lusoi, dans l'Arcadie.

On peut rapprocher des haches trois curieux marteaux de sacrifice, trouvés à Dodone. Le décor, qui en est compliqué, est composé en partie de figures en relief : on sera peut-être surpris de trouver, parmi ces motifs, un phallos à côté d'une ancre, d'oiseaux et d'une tête de bélier. Les masses d'armes comprennent des sortes de gantelets hérissés de pointes : ces fourreaux dans lesquels entrait une âme ou un manche de bois, ont été mis au jour en Algérie, à Lambèse et à Montenotte. Des casse-têtes plus petits ont la forme de pommeaux, de troncs de cône et de viroles.

Les balles de fronde sont en plomb et ressemblent à de lourdes olives qui auraient une suture médiane. Une trentaine d'exemplaires viennent de pays grecs, tels que Sicyone, le Pirée, Amphipolis, Samos et l'Asie Mineure. Des signes divers en décorent la surface, foudre, pointe de lance, bucrâne, scorpion, flambeau, trident, croix de Saint-André. D'autres balles portent une inscription, le plus souvent un nom abrégé, parfois un cri de guerre ou un symbole, comme λάβε reçois, αἷμα sang, κῆτα destin. Trois ou quatre épigraphes sont latines : on lit sur l'une « Caesar Imp[erator] ».

3. — Les diverses pièces d'harnachement sont parfois difficiles à distinguer d'une manière certaine. Du moins n'aura-t-on pas de peine à reconnaître les muselières, les mors et les éperons, ainsi que certains éléments de colliers. D'autre part, de grands anneaux devaient servir aux attelages et certains bronzes caractéristiques paraissent des porte-guides ou des couvre-moyeux.

Les deux muselières de la collection (fig. 60) sont assez élégantes de forme et doivent venir d'Italie : par la légèreté de leurs montants, comme par les découpures de leur partie bombée, elles font penser aux lanternes à monture de bronze dont on a trouvé de nombreux exemplaires à Pompei. Les mors, auxquels on joindra une petite gourmette, sont à barre droite ou brisée ; les plus nombreux sont de ce dernier type et quelques-uns ne laissent pas d'être intéressants. Je relèverai un exemplaire étrusque dont les montants sont formés de chevaux primitifs ; un autre, venant de Corinthe, est hérissé de piquants comme un oursin et devait être cruel à la bouche ; un troisième, de date tardive, est incrusté d'émaux et les tiges sont formées de deux pièces tronconiques opposées, qui jouent et tournent l'une sur l'autre. L'éperon est de forme simple, mais nous en ignorons absolument la provenance et l'époque.

Un collier, trouvé en Tunisie à Henchir-el-Guir, devait

appartenir à un cheval et est formé d'une chainette avec médaillons au type de Zeus Ammon : il est d'un travail assez médiocre. D'autres pièces, qui proviennent de Salonique ou de Thèbes, faisaient peut-être partie d'un harnachement de luxe : ce sont des plaques ornées de panthères au galop et d'autres qui sont incrustées de lamelles et de médaillons d'argent : sur les rondelles sont figurés Aphrodite avec Éros ou le groupe des Trois Grâces. Peut-être faut-il considérer comme des anneaux d'attelage de grands cercles ornés de côtes ou d'olives : ils termineraient ce qui a trait proprement au cheval.

On a regardé tour à tour comme des chapeaux de timons ou comme des porte-guides des douilles cylindriques ou polygonales, un peu évasées, d'où se détachent sur les côtés des bélières ou des crochets recourbés, parfois formés de chénisques. Le Louvre en possède plusieurs spécimens, dont quelques-uns très simples ou seulement ornés de guirlandes : deux exemplaires, venant de Saragosse et d'Ismidt, sont couronnés par la Louve romaine ou par un bec d'aigle. D'autres pièces devaient protéger la saillie des moyeux. Deux d'entre elles, qui appartenaient au même char, sont d'ancien style barbare et des pendeloques conventionnelles, de forme bizarre, s'y suspendent comme dans les ex-voto de Narce ou de Vetulonia. Un troisième chapeau, dont la destination n'est pas plus certaine et qui était doré, est orné d'un mufle de lion et percé sur le pourtour d'ouvertures rectangulaires, qui pourraient correspondre au départ des rayons.

4. — Si l'on s'en tient aux instruments de la palestre, seuls les strigiles représenteraient au Louvre la vie des gymnases et des athlètes. Mais, si l'on étend le sens du mot et si des Grands Jeux on passe aux jeux proprement dits, on pourra ranger sous cette rubrique les osselets et même des instruments de musique, tels que les cymbales et les clochettes.

Les strigiles que possède le Musée semblent tous, même

ceux qui sont de provenance grecque, de date assez tardive. On peut y distinguer les exemplaires où l'extrémité de la petite branche est simplement soudée sur le dos du grattoir courbe, ceux dont le manche est formé d'un cadre rectangulaire et ceux dont la poignée est pleine ou seulement percée d'une fente qui servait à les suspendre. Des inscriptions latines ou grecques, le plus souvent comprises dans des cartouches rectangulaires, indiquent au besoin le nom du possesseur. L'ornementation est sobre : sur un strigile du Kef, un pugiliste est représenté au pointillé ; sur un autre, dont la provenance n'est pas connue, une chasse au sanglier est surmontée d'un gladiateur. La trousse de bains, qui comprenait, suivant le cas, plusieurs strigiles, des pyxis et des vases à parfums, était suspendue à des anneaux qu'on portait à la main ou à la ceinture. Deux de ces cercles plats, trouvés en Syrie, ont chacun pour décor deux têtes de chiens-loups.

Les cymbales ne méritent qu'une mention en passant. Il en serait de même des osselets, si l'un ne portait une inscription grecque, gravée au pointillé, et si plusieurs, qui viennent de l'Italie méridionale, n'étaient enfermés dans une boîte : le couvercle fermait à coulisse et porte en relief une tête de femme voilée. Les clochettes sont nombreuses et étaient le plus souvent suspendues au cou des animaux. Quelques-unes sont hémisphériques ; d'autres ont la base ovale ou ont la forme de toupies renversées. Un grand nombre enfin sont plus ou moins rectangulaires et les angles en sont souvent posés sur des petites boules de support. La dimension de ces instruments est variable, mais le décor en est d'ordinaire fort simple. Je mentionnerai un exemplaire prophylactique trouvé en Égypte et dont la face est ornée d'un phallos.

II. — Vases.

Les vases se divisent en trépieds, en grands lébès ou chau-

drons, en amphores ou cratères, en hydries, œnochoès et situles, en outres ou ascoi, en pyxis, en vases figurés ou en forme de têtes, en flacons divers, en patères avec ou sans manches et en louches et passoires. Parmi les anses détachées, les unes sont verticales et les autres s'appliquaient horizontalement sur la panse des récipients.

1. — J'ai dit dans la préface quelques mots des trépieds, p. 18-20. Je ne reviendrai pas ici sur la grande Caryatide agenouillée, trouvée dans la mer de Rhodes (fig. 5) et je me borne à rappeler les protomes de sirènes ou de griffons qui servaient de poignées aux lébès, ainsi que le « Minotaure » **104** fig. 3), qui soutenait l'une des grandes oreilles verticales. Je signalerai par contre deux longues bandes plates, venant de Dodone et ornées de postes : le contraste devait être grand entre l'exemplaire auquel elles servaient de pieds et le minuscule ex-voto falisque de Narce (fig. 35), avec ses contreforts filiformes, son décor en têtes de clous et ses hachettes en guise de pendeloques. D'autres trépieds, très bas, sont formés de pattes de lion repliées, sur lesquelles repose la couronne ou le cercle d'appui. Une petite cassolette fort simple, trouvée en Égypte, servait de réchaud. Trois grands exemplaires, venant de Lyon et d'Herculanum, représentent des types classiques à l'époque romaine : une monture à coulisse permet parfois de diminuer ou d'allonger à volonté les tigettes droites et les crochets y sont terminés, à l'extérieur, par des bustes de Satyres. Nous connaissons déjà quelques protomes semblables (**702**, **732**) ; d'autres représentent des têtes de Bonus Eventus ou d'Hermès.

Les grands chaudrons reposaient quelquefois directement sur les pieds, sans l'intermédiaire d'une couronne de support. Tel est le cas, entre autres, d'un exemplaire étrusque, que soutiennent des griffes de fauves continuées par des bustes de femmes archaïques, coiffées du polos : sur le bord plat de l'embouchure sont couchés des lions, qui servaient à la fois

d'ornements et de poignées. Des pieds pareils aux précédents sont souvent découverts dans les fouilles. Peut-être la destination était-elle la même dans deux grandes griffes que surmontent des têtes et des bras de Gorgone : ces monuments, de beau style étrusque, ont été publiés, il y a trois quarts de siècle, par Micali. D'autres lébès sont privés de supports fixes. On sait que ces chaudrons servaient parfois en Grèce de récipients funéraires : l'un d'eux, trouvé au Phalère, est encore enfermé dans la cuve de marbre qui lui servait autrefois d'enveloppe. Un second exemplaire, tout pareil, vient d'un faubourg d'Athènes, Ambelokipi et porte une inscription en pointillé : il a été donné en prix dans les jeux que la ville célébrait en l'honneur des citoyens morts à la guerre. Ces deux vases, d'une rare simplicité de forme, sont remarquables par l'élégance et par la sobriété du décor.

2. — Les amphores sont assez peu nombreuses. Nous ne signalerons qu'un exemplaire d'Herculanum et surtout un grand vase muni d'anses à volutes. Cette sorte de cratères, très imitée en terre cuite, est d'origine ancienne et métallique. Le Louvre compte deux belles anses qui en proviennent : un monstre à tête de Gorgone dont les deux mains saisissent la double queue serpentine (fig. 39), des lions, des biches et des Dioscures en ornent les montants et les attaches. On en rapprochera une double anse d'amphore (fig. 40), que décorent des Tritons ravissant des éphèbes et des cavaliers chevauchant des Pégases. D'autres poignées ont pour ornement des protomes de serpents, des béliers, des lions, même des têtes humaines : on goûtera le contraste que cette profusion de détails devait faire avec la nudité, comme avec le galbe très pur de la panse.

3. — L'hydrie avait à la fois deux anses horizontales sur l'épaule et une grande poignée verticale qui reliait le col à la panse. Peu de formes ont plus heureusement inspiré les bronziers grecs, à en juger par les exemplaires du ve et du

IVe siècle qui sont venus jusqu'à nous. Les oves et les rais de cœur qui ornent la base, l'embouchure et les attaches des épaules, la courbe élégante des prises horizontales, l'applique et la palmette qui marquent la retombée de l'anse verticale, suffisent à faire ressortir la courbe harmonieuse du vase et ce décor très simple peint à merveille l'art hellénique. Parmi les spécimens du Louvre, l'un est brisé, l'autre vient du Copaïs et divers fragments ont été découverts à Dodone. Une Sirène a d'ordinaire les pattes posées sur la palmette d'applique. Peut-être faut-il attribuer à une hydrie une anse verticale que forme, comme dans les œnochoès, le corps recourbé d'un éphèbe.

4. — Les œnochoès (au sens propre, des cruches à vin) ont une anse verticale. Dans nos exemplaires, qui sont assez nombreux, le col est tantôt très distinct de la panse et tantôt, comme dans les olpès, relié au corps du vase par une courbe continue. On peut également distinguer à des signes tout extérieurs plusieurs variétés, selon que l'embouchure est circulaire ou trèflée, horizontale ou oblique, suivant que l'anse est relevée ou qu'elle atteint son point le plus haut à l'attache supérieure, près de l'ouverture du récipient. Plusieurs œnochoès sont de provenance grecque, surtout épirote et argienne; d'autres viennent de l'Égypte, de Pompei ou de la Gaule. On notera, parmi ces dernières, celle qui a été mise au jour à Condrieu, mais qui, nous l'avons dit plus haut, a dû y avoir été importée d'Alexandrie (fig. 52). Le col et l'épaule y sont décorés de motifs en relief dont le sujet, tout égyptien, rappelle, par son exotisme, les mosaïques célèbres de Portus Magnus et de Palestrina.

Dans les œnochoès, ce qui prêtait surtout à la décoration était l'anse verticale. L'attache supérieure, afin de se mieux adapter à la forme de l'embouchure, avait souvent la forme d'un croissant ou d'un ménisque, dont les deux branches, comme la partie médiane, étaient parfois ornées de reliefs;

d'autre part la poignée verticale pouvait, elle-même, avoir figure humaine et l'applique inférieure, faite ordinairement d'une palmette, était, dans quelques vases, rehaussée des motifs les plus divers. Je relèverai en haut de l'anse deux lions couchés, séparés ou non par une tête d'Acheloüs, un buste d'Héraclès enfant, un mufle de lion et une protome de cheval assise sur l'embouchure avec des boutons ou des têtes de faons et de béliers aux deux bouts de l'applique. Le plat même de la poignée pouvait être orné de masques, et l'attache inférieure se composait d'un lion allongé, d'une simple griffe de fauve, d'une tête archaïque, d'une Sirène, d'un Gorgoneion, ou de masques divers, voire de plaquettes avec sujets en relief, tels qu'un Éros, une Chimère ou une Ménade au thyrse, nue et dansant.

On peut, sans crainte de se tromper, attribuer aux œnochoès une partie des anses verticales détachées que renferme la collection. Quatre poignées archaïques, qui sont plus ou moins complètes, ont la forme d'un homme nu, au corps cambré et à la tête renversée en arrière, dont les mains tiennent les queues de deux lions couchés sur les lèvres (fig. 7); les pieds de l'éphèbe posent sur une palmette et sont parfois encadrés de deux béliers, symétriques aux deux fauves. Ce motif, inventé, semble-t-il, par la Grèce ionienne, s'adaptait ingénieusement à la courbure du vase et fut, on le sait par les fouilles de l'Acropole, surtout en faveur vers la fin du VIe siècle. Plus tard, ces supports figurés passèrent de mode et l'on ne trouve guère à signaler en ce genre qu'un Hermaphrodite venant d'Égypte et une femme nue, d'apparence presque informe. Les autres anses ont, pour décor, au milieu de l'attache supérieure une tête de lion ou de Silène qui servait de poucier et, aux deux bouts, des protomes de chiens, de serpents, de cygnes ou de béliers. A la base de la poignée, l'on voit, à l'époque archaïque, une tête humaine, Héraclès combattant l'Amazone ou des chevaux bondissants; plus

tard apparaissent Éros tenant un canard ou portant la lanterne, un guerrier blessé, un buste de Muse ayant le masque en main, voire une tête comique ou un masque de Pan ou de Silène.

Parmi les formes exceptionnelles, l'on peut citer une anse de l'ancienne collection Rattier, qui est ornée de captifs barbares, de guerriers assiégés ou fuyants, ainsi que d'une femme assise personnifiant une province sujette, peut-être la Dacie (fig. 61, 61 *bis*). Enfin deux anses, qui devaient être des poignées de meubles, représentent l'aigle de Zeus enlevant Ganymède.

5. — Les seaux ou situles servaient originairement à puiser de l'eau. Aussi les portait-on le plus souvent au moyen d'une ou deux anses mobiles, dont les crochets entraient dans des bélières, qui dépassaient légèrement le bord supérieur. Si nous ne savions quelles restaurations ont subies les bronzes Campana, nous pourrions être tentés de relever un exemplaire, qui est muni d'une anse verticale en forme d'homme nu au corps cambré : la fantaisie d'un Penelli a donné au vase une poignée non appartenante, qui provenait sans doute d'une œnochoè. Et il faut de même mettre à part une situle ovoïde et finissant en pointe, qui passe pour découverte à Montefiascone : les palmettes primitives qui courent sur la panse en font un précieux monument de l'ancien art étrusque. La plupart des exemplaires ont le fond plat et la panse tronconique ou renflée à l'épaule. Les appliques des anses sont formées de masques bacchiques divers, de Gorgoneions et de têtes d'Acheloüs ou d'Athèna. Quelques rares situles ont des poignées horizontales, dont les attaches sont parfois des mains humaines, étendues à plat. Un autre vase est même muni d'un déversoir.

Ici encore les appliques des bélières ou même les anses mobiles sont parfois conservées sans que le récipient lui-même soit venu jusqu'à nous. Deux appliques archaïques sont

faites de Sirènes au corps ovoïde et pourvues de deux paires d'ailes. D'autres, plus récentes, nous montrent un aigle liant une grenouille, une tête d'Hélios accostée de deux têtes de mulet ou des masques féminins divers. Un beau déversoir est comme soutenu par un Silène agenouillé. Quant aux anses proprement dites, les crochets en sont formés de chénisques, de glands ou de boutons.

6. — L'ascos est proprement une outre, mais les vases de ce nom ne rappellent que de loin la forme animale. Ce sont plutôt des corbeilles en forme de sabot, qui sont munies d'une grande anse. L'une d'elles vient d'Herculanum ; une autre qui a été trouvée à Beyrouth, est ornée, à la retombée de la poignée, d'un enfant dionysiaque accroupi.

7. — Les pyxis sont des vases ou des boites à parfums, mais il va sans dire que ces petits récipients pouvaient servir à d'autres usages. Ainsi des exemplaires au milieu desquels plonge un tuyau vertical étaient peut-être des encriers. La forme la plus commune est celle d'un cylindre que décorent, sur le couvercle et sur la base, de simples cercles concentriques et, sur la tranche, des filets parallèles. Une très petite boite ronde est, par exception, coiffée d'une sorte d'éteignoir.

D'autres pyxis, cylindriques ou sphériques, sont ornées de sujets en relief, qui tantôt couvrent la panse et tantôt seulement le couvercle. On y voit Éros, Arès luttant entre Mimas ou Athèna frappant le géant Encélade. Trois exemplaires portent une frise que composent les quatre Génies des Saisons, deux hermès entre des combats de gladiateurs, la Louve romaine avec Arès, Roma et un trophée. On rapprochera de ces vases une espèce de pommeau dont le décor est analogue : on y voit des grues disposées symétriquement et qui alternent avec des tours ou des portes ornées de merlons ; il semble que le bronzier se soit inspiré d'un modèle hellénistique et probablement alexandrin. Nous rangerons également ici, à cause de la destination, qui était la même, les aryballes sphé-

riques dont la forme nous est bien connue par la céramique corinthienne. Ces vase à huile et à parfums étaient, comme les strigiles, indispensables aux baigneurs et on les suspendait à l'un de ces anneaux que nous avons vus plus haut. Un exemplaire du Louvre vient de Sparte et porte sur la surface une inscription archaïque.

8. — Pour enfermer les onguents précieux, les Anciens avaient imaginé de très bonne heure de donner aux récipients des formes pittoresques et imprévues. Ils les déguisaient sous les apparences de figurines, dont la tête était surmontée d'une embouchure de vase ou s'ouvrait au moyen d'une charnière; d'autres fois ils ne modelaient pas le corps entier, mais seulement une partie, le pied, la jambe ou, plus souvent, le buste; enfin ils se servaient de boîtes à coulisses, que masquait une tête humaine. Ainsi un jeune enfant accroupi aux oreilles de Satyre servait jadis de pyxis; il en était de même pour un Pygmée pugiliste, qui rappelle la petite statuette **706** et pour une femme ivre ou malade trouvée à Vichy, curieuse silhouette de vieille obèse, aux chairs flasques et au corps affaissé (fig. 64).

Les vases en forme de bustes ou de têtes sont parfois munis d'une bélière et il peut être alors malaisé de les distinguer des pesons. Un chef casqué de style archaïque et d'origine rhodienne rappelle de nombreux monuments ioniens en terre cuite ou en « faïence égyptienne ». Les autres exemplaires sont de beaucoup plus récents et les plus anciens seraient tout au plus d'art hellénistique : certains ont un fond qui glisse à coulisse, comme dans la boîte d'osselets que nous avons déjà signalée, p. 101. On remarquera une tête d'Hermès, avec la feuille entre les deux ailettes, de nombreuses protomes bacchiques, têtes de Silènes, de Satyres et d'enfants dionysiaques, enfin des bustes de nègres ou d'esclaves « syriens ». Parmi les exemplaires féminins, les Ménades ressortissent au cycle bacchique et d'autres têtes

indéterminées, coiffées en bandeaux ondulés, ceintes de bandelettes ou diadémées, peuvent représenter Aphrodite : quelques-unes sont de beau travail italiote dont un grand exemplaire, découvert à Gabies (fig. 47) ; une tête de Bacchante, qui vient d'Asie Mineure, est peut-être d'époque hellénistique.

9. — Un assez grand nombre de vases ne rentrent dans aucune des catégories que nous avons passées en revue. L'on ne peut songer à les étudier ici en détail, car la grandeur, comme la forme, en varient à l'infini. Je signalerai un vase servant soit à réchauffer, soit à rafraîchir les liquides, peut-être un « psykter », un brûle-parfums découvert à Rhodes, un flacon octogonal de provenance égyptienne, des skyphoi ou canthares, une situle ovoïde pareille à celle que portent au bras les Isis, une sorte de coquetier qui pouvait être une lampe, trouvé à Famars et dont le décor est cloisonné, enfin des coquilles, dont l'une, très grande, aurait été mise au jour à Capoue.

10. — Les coupes, les bols et les patères diffèrent de presque tous les vases qui précèdent en ce que ce ne sont pas, à proprement dire, des récipients : la cavité, qui était peu profonde et dont les bords étaient rarement rentrants, contenait fort peu de liquide et servait, tout au plus, de verre à boire ou de phiale à libation.

Une trentaine d'exemplaires n'ont ni manche ni poignée, ce qui ne les empêche pas d'être parfois munis d'une ou de deux anses latérales. Le fond est tantôt plat et tantôt concave, ce qui leur donne l'apparence d'une calotte basse et renversée. La petite phiale que supporte le trépied falisque de Narce (fig. 35) est ornée de bossettes en relief et des récipients argiens, de date plus récente, sont décorés d'oves et de grènetis. Deux patères égyptiennes ont une anse de suspension dont les attaches sont formées par des bustes de Sarapis et d'Isis. Deux autres coupes à pied, trouvées à Herculanum,

ont des poignées contournées, faites de dauphins enlacés et de panthères marines. Enfin, une grande casserole est divisée en de nombreuses cavités ovoïdes : c'est un plat à œufs, analogue à celui que nous montre, dans la salle des Bijoux, le trésor de Boscoreale.

Il faut ajouter à ces bassins ouverts quelques anses détachées. L'une, dont la forme, assez compliquée, nous est bien connue par les fouilles de l'Acropole, se compose d'élégantes rosaces et de deux lions au corps recourbé. Deux autres poignées étrusques sont faites de guerriers luttants.

Les patères, qui devaient être tenues à la main, ont le plus souvent des manches, dont quelques-uns étaient parfois fort longs. Les récipients ne diffèrent guère que par la courbure des bords ou par le décor de l'embouchure. Les poignées, par contre, sont variées. Nous connaissons déjà par la figurine **109** la prise en forme d'homme nu, les pieds posés sur une palmette et les deux avant-bras levés fig. 8. D'autres poignées sont faites d'une femme nue ou d'une Lasa qui tient une aiguille à fard et un alabastron fig. 48 ; deux exemplaires plus modestes sont terminés par des têtes bacchiques, par une panthère allongée ou par une simple tête de cygne. Un manche détaché a la forme d'une Athéna ailée tenant la chouette ; un autre, dont le relief est très faible, est décoré d'une Omphale, nue et à droite ; enfin plusieurs poignées, lisses ou cannelées, finissent par des têtes de boucs ou de béliers, par des chénisques ou par de simples bélières. Une forme rare est celle de deux belles poignées campaniennes : le manche s'y compose de deux longs corps de serpents, dont la gueule engloutit, soit une cigale, soit un buste humain, peut-être celui de Jason.

11. — Les louches servaient à puiser le vin dans les grands cratères. Les cuvettes sont tantôt ovoïdes et profondes, tantôt basses et presque plates. Les poignées, suivant le cas, sont soudées à la tranche de l'embouchure ou bien entourent

d'une boucle la rainure qui sert de col. Le plat en est décoré de palmettes et de fleurs de lotus et même d'un sujet plus compliqué, tel qu'un éphèbe se préparant à lancer le javelot. Une inscription étrusque, qui se lit sur un exemplaire, fait penser aux timbres que nous avons rencontrés sur les strigiles. Des crochets recourbés, simples ou doubles, servaient à suspendre ces grandes cuillers : ils ont la forme soit d'un chénisque, soit d'une tête de mulet.

A ces louches font suite les passoires qui étaient nécessaires pour tamiser les vins épais et liquoreux que buvaient les Anciens. Les jours du fond imitent une étoile, des cercles concentriques ou des arcs tournoyants. L'un des manches porte, ici encore, une inscription étrusque. Le décor se compose de palmettes, d'une tête de femme ou d'un buste d'éphèbe.

12. — A mesure que nous décrivions les amphores, les hydries, les œnochoès et les patères, nous avons eu soin de signaler au passage un certain nombre d'anses verticales qui proviennent ou qui peuvent provenir de vases disparus et jadis analogues à nos exemplaires complets. D'autres poignées, qui sont horizontales, correspondent aux premières. Elles appartiennent, elles aussi, à des récipients tout pareils à ceux que nous avons étudiés, à des situles ou des hydries, à des cratères, à de grandes coupes ou à des lébès. Mais il est parfois difficile de déterminer à coup sûr l'ensemble dont elles faisaient partie. Je me bornerai à mentionner certaines anses que décorent des têtes de Silènes, d'Acheloïs et de Ménades : d'autres ont pour appliques des avant-corps de cheval, de panthère ou de lévrier, des chénisques ou de simples palmettes.

III. — Toilette.

Les objets de toilette comprennent les cistes, les miroirs,

les diadèmes, bracelets et bagues, les fibules, les épingles et les cuillers à fard. Je rappellerai, une fois de plus, que beaucoup de ces petits monuments n'ont pas une destination précise, ni unique et qu'on ne peut toujours déterminer l'usage auquel certains d'entre eux pouvaient servir. Pour ne prendre qu'un exemple, les instruments de chirurgie se confondent avec les palettes ou les aiguilles à onguents : il serait d'autant plus vain de chercher à les en distinguer que les Anciens eux-mêmes ne paraissent pas en avoir éprouvé le besoin.

1. — Les cistes, où l'on voyait jadis des coffrets mystiques, avaient dans la vie courante un rôle plus humble et que nous connaissons par les fouilles : les femmes s'en servaient pour enfermer leur trousse de toilette, leurs miroirs et leurs pyxis, leurs aiguilles et leurs spatules, même, dans certains cas, leurs amulettes. Les Grecs ne faisaient pas, moins que les Romains, usage de ces grandes boîtes qu'on voit souvent représentées dans le champ des vases peints, mais il semble que la ciste gravée au trait soit propre aux Étrusques et aux Latins. De fait, c'est de Palestrine que proviennent la majorité des exemplaires qui sont venus jusqu'à nous et en particulier les plus beaux et les plus grands parmi ceux que possède le Musée.

Qu'elles soient rondes, ovales ou rectangulaires, les cistes ont rarement le fond plat et posant directement sur le sol. Le plus souvent des pieds de formes diverses en exhaussent à la fois et en décorent la base. Ce sont de simples griffes, ou des sabots que surmontent des cygnes, des sphinx, des Silènes couchés, des Éros agenouillés, et tenant la torche (fig. 44), même de grands groupes formés d'Héraclès, de Nikè et d'un Silène. Des anses, parfois soudées ou rivées sur la panse, ont pour applique des Sirènes à corps ovoïdes et à deux paires d'ailes. Enfin la poignée du couvercle est faite d'une panthère, d'une femme nue renversée

en arrière, d'un éphèbe au corps cambré, comme dans les nos **120-1**, d'un enfant debout et tenant sur le bras gauche une oie d'Égypte, de deux éphèbes appuyés l'un sur l'autre (fig. 44), enfin d'une Ménade ou de Dionysos, qu'accompagnent un ou plusieurs Satyres.

Ces diverses appliques et ces figurines masquent souvent en partie la décoration extérieure, qui était gravée. Elle se compose, sur la panse, de bandes de palmettes et de rinceaux et de frises simples ou superposées, dont la hauteur est variable, et que remplacent, sur le couvercle, des zones concentriques. Les sujets sont parfois conventionnels : des griffons, des sphinx, divers monstres marins, des chevaux, des taureaux, des lions, des molosses chargeant ou luttant paraissent uniquement destinés à remplir le champ. D'autres motifs sont empruntés à la mythologie, ou à l'épopée, comme les funérailles de Patrocle, la lutte des Lapithes et des Centaures ou le banquet des dieux. Une ciste, qui mérite d'être étudiée de près, représente dans le détail la légende d'Andromède (fig. 44).

2. — La collection des miroirs anciens est l'une des plus riches qui soient et des plus diverses. Il y manque les exemplaires mycéniens à plaques d'ivoire rapportées et l'espèce que Furtwængler appelait « argivo-corinthienne », mais, malgré ces lacunes, les deux séries, grecque et italique, y sont presque complètes. Nous distinguerons dans chacune d'elles les miroirs à manche et à pied et ceux qui sont en forme de boîte.

Les exemplaires grecs à manche sont peu nombreux. L'un d'eux, par contre, est d'un intérêt tout à fait exceptionnel. La poignée en est faite d'une femme au corps aplati, dont la robe est brodée et serrée à la ceinture : le polos qui surmonte la tête est simplement échancré et le disque entre dans cette rainure ; un anneau, placé en bas des pieds, servait à suspendre l'instrument (fig. 1). La figurine, qui

pourrait dater de la fin du VIIe siècle ou qui est, tout au plus, des premières années du VIe, rappelle, par le style comme par le costume, les silhouettes que nous retrouvons sur les vases de Milo et les dessins gravés sur la draperie sont à rapprocher des ornements incisés sur la statuette « crétoise » d'Auxerre (Salle grecque). En revanche, il n'est pas sûr qu'il faille voir un miroir à manche dans un exemplaire béotien dont la poignée de bois est encore en partie conservée : l'attache se compose d'une sirène posée sur un chapiteau ionique. Ailleurs le manche, qui seul est venu jusqu'à nous, a la forme d'un rectangle irrégulier et ajouré, dont le vide est rempli par un torse de Scylla : peut-être provient-il de Sicile ou de Locres, où l'on a découvert des poignées de ce type.

Six miroirs sont supportés par un pied qui a la forme d'une figurine féminine et drapée, où l'on peut voir Aphrodite (fig. 14-18). La base, quand elle est conservée, ressemble à une cloche basse posée sur le sol ou soutenue par trois griffes ; un tabouret rectangulaire a comme pieds quatre sabots (fig. 16). Le vêtement de la statuette est tantôt le chiton ionien de lin, que peut recouvrir l'himation, tantôt le peplos « dorique », qui était de laine et dont les plis sont plus lourds et plus réguliers. La main droite tient une colombe ou un bouton de fleur, la gauche relève souvent l'étoffe à la hanche par un geste dont nous avons déjà vu des exemples (**139**, **141**, **167**, **170**). Comme la caryatide restait assez grêle d'apparence par rapport à la largeur du disque, la transition était ménagée, d'une part, par des Éros qui voletaient vers la déesse (fig. 14, 15, 17, 18), de l'autre par les palmettes et les élégantes volutes qui ornaient le croissant d'attache. Le miroir lui-même était nu, mais la tranche en était décorée d'oves et chargée d'appliques nombreuses : des animaux divers, mêlés à des rosaces, se poursuivaient sur le bord, chiens, renards, lièvres et coqs ; parfois même une sirène se dressait tout en haut et servait de

poignée (fig. 17, 18). Enfin une chaînette réunit l'un des miroirs à un vase à parfums, fait de deux pièces emboîtées (fig. 14).

On ne peut guère séparer de ces exemplaires un « oracle d'amour », instrument assez rare et qui mérite d'être signalé. Les auteurs grecs parlent souvent du ronflement de l' « iynx » et nous voyons sur les vases peints les femmes occupées à faire tourner rapidement un disque percé d'un trou, au moyen d'une ficelle dont elles tenaient les deux bouts. Les magiciennes, dans leurs incantations, interrogeaient ces roues mystérieuses. Le petit monument de bronze représente une « iynx » portée par un pied : la cymbale mobile y est ornée sur ses deux faces du même groupe érotique.

Outre les grands miroirs à manche et à pied, il y en avait d'autres, qui d'ordinaire étaient plus petits et qu'on tenait dans la main étendue à plat. Le disque réfléchissant était le plus souvent enfermé dans une boîte et protégé par un couvercle. Une charnière, qui est rarement conservée, reliait les deux valves et permettait d'ouvrir aisément l'instrument. Celui-ci présentait au bronzier des plans unis ou légèrement courbes, qui étaient décorés d'une manière différente : à l'intérieur, l'une des deux faces pouvait être gravée, à l'extérieur, le couvercle était assez fréquemment orné d'une applique.

Dans les dessins au trait, le sujet s'enlève d'ordinaire en argent sur le champ, mais, sur les huit exemplaires du Louvre, deux seuls sont complets et ont à la fois couvercle et fond. On voit à l'intérieur un groupe d'Aphrodite et d'Éros ou une tête de jeune homme, à l'extérieur une tête de Ménade et une tête de femme ou d'Aphrodite, de face. L'applique n'est malheureusement pas conservée dans le beau miroir qui montre le héros Corinthos, assis et couronné par Leukas, à peu près comme Zeus le serait par Nikè ou par Hébè. D'autres sujets sont composés avec la même largeur et dessinés du même trait élégant et souple. Une Aphrodite, nue, est

accompagnée d'un petit Éros qui tire de l'arc (fig. 29) ; deux Éros androgynes portent une torche renversée ou couronnent un hermès ithyphallique ; deux femmes dansent, enveloppées de voiles transparents, comme sur un beau vase attique du Louvre, qui est de style libre ; enfin, des Amours, de travail plus médiocre, chevauchent des dauphins passants.

Dans d'autres miroirs, le couvercle seul était décoré ou bien est seul venu jusqu'à nous : on y joindra des reliefs détachés qui ont dû provenir d'exemplaires pareils, mais on aura soin de noter que les restaurateurs ont souvent posé sur des fonds de boîte un décor antique, dont la provenance était différente. Sous cette réserve, les appliques des couvercles ne le cèdent pas en grâce souple aux dessins gravés, et elles achèvent de nous donner une idée précise de cet art du IVe siècle, que nous connaîtrions mal par les figurines, assez peu nombreuses, que possède le Musée. Les motifs appartiennent surtout aux cycles érotique et dionysiaque. On voit Aphrodite chevauchant le cygne ou le bouc ou bien accompagnée d'Adonis et d'Éros (fig. 30), Artémis s'appuyant sur un Amour (fig. 31), une Ménade assise sur une panthère ou peut-être dansant avec Pan, une Néréide portée par un cheval marin, un chasseur et un héros avec son chien favori, de simples guerriers combattant ou des femmes nues à leur toilette (fig. 32), voire une tête de femme ou d'Aphrodite, de profil ou de face. Beaucoup de ces miroirs passent pour provenir de Corinthe, mais il faut se garder de trop ajouter foi aux dires des marchands. Un autre exemplaire a été découvert à Palestrina, mais il semble bien qu'il soit de fabrication grecque.

Les Étrusques et les Latins n'ont pas, moins que les Grecs, fait usage de miroirs, mais la forme dont ils se servaient le plus fréquemment est celle de l'exemplaire à manche : le revers, c'est-à-dire la face concave, y est gravé au trait, procédé qui, dans l'Hellade, paraît réservé aux intérieurs de

boîtes. On distingue parfois une série plus ancienne où le disque est franchement circulaire et distinct de la poignée, tandis que les spécimens plus récents, trouvés surtout à Palestrina, seraient plus ou moins piriformes, mais il est douteux que cette division soit fondée et nous pouvons la négliger dans la pratique.

Le manche est le plus souvent terminé par une tête d'animal, mulet, cerf ou chien-loup, parfois par un bec d'oiseau ; dans les exemplaires plus simples, il a, plus ou moins, la forme d'un balustre. L'attache peut être ornée d'un motif distinct, tête d'Io, buste d'éphèbe, Héraclès, déesse ailée, lion couché, chevaux marins ou dauphins. Il est plus rare qu'un sujet corresponde au premier en haut du champ ou que des animaux courent tout autour du cadre. La bordure la plus usuelle est, soit une guirlande de lierre ou d'olivier (fig. 45), soit des ceps de vigne, des rinceaux ou des épis, soit même une simple tresse.

Les sujets du champ sont très variés. Si tous, au moins dans les exemplaires du Louvre, sont empruntés, de près ou de loin, à des modèles grecs, les intermédiaires ont été parfois si nombreux et les imitateurs si maladroits que nous avons souvent peine à reconnaître le prototype. On remarquera la fréquence des divinités italiques, telles que les Dioscures ; on verra également un souvenir des doctrines orphiques, répandues parmi la Grande-Grèce, dans la représentation d'une tête prophétique, sortant du sol et dictant les arrêts du destin. Nous ne pouvons songer d'ailleurs à donner quelque idée de ce répertoire, où se rencontrent quelques sujets rares et mal connus. Nous signalerons au hasard la contestation d'Aphrodite et de Proserpine à propos d'Adonis, la lutte d'Athéna et d'Encelade où la déesse paraît arracher le bras du Géant, Tyro avec le bourrelet des hydrophores, Lycurgue tuant ses enfants (fig. 45) et Ulysse menaçant Circé de son glaive. Huit de ces miroirs portent des inscriptions étrusques et trois

autres des inscriptions latines, telles que « Venos », « Lycorgos » (fig. 45), « Cupido ».

En dehors de ces miroirs gravés, quelques exemplaires à manche ont une forme diverse et, le plus souvent, le champ nu. Des ex-voto minuscules et tardifs sont en plomb et la surface réfléchissante y est faite de verre soufflé. Cette catégorie de miroirs « doublés » a été récemment étudiée : elle paraît d'origine orientale, peut-être même syrienne.

Les miroirs à pied sont assez rares en Italie. Le Musée ne possède pas un seul exemplaire de ce type qui soit complet. Seul un support conservé a la forme d'une femme nue, la main à sa coiffure.

Les miroirs à boîte sont plus nombreux. Les faces internes n'en étaient pas décorées, mais le couvercle, comme en Grèce, pouvait recevoir une applique, laquelle, ici encore, est parfois seule venue jusqu'à nous. Ces reliefs sont d'ordinaire de style médiocre et quelques-uns sont fondus, au lieu d'être travaillés au repoussé, ce qui enlevait toute finesse au modelé et donnait au bronze l'apparence d'un surmoulage. Une grande Aphrodite, trouvée à Corneto et accompagnée d'un Éros tirant l'arc (fig. 46), est, de même qu'une Héra assise, d'une facture assez bonne, mais le style devient plus négligé dans un Éros avec l'oie ou le cygne, ou dans une Nikè jouant de la trompette. Il est tout à fait médiocre dans des groupes de Dionysos avec Éros et d'Oreste ? poursuivi par les Euménides. Je ne trouve à signaler dans la suite que deux petits miroirs monétaires, que décorent deux grands bronzes de Néron.

3. — Les fouilles faites en divers lieux de Grèce, surtout en Béotie, ont mis au jour un assez grand nombre de diadèmes archaïques, travaillés au repoussé et ornés de grandes rosaces rapportées. Le Louvre compte quelques fragments de bandelettes semblables, où l'on voit des frises de lions passants et qui seraient de provenance corinthienne.

Il n'est pas sûr qu'il faille chercher des torques dans de grands anneaux ouverts, dont la tige est striée et dont les extrémités sont recourbées comme des crochets. Par contre on ne peut hésiter à voir des brassards dans de larges lames dont les deux bouts s'enroulent en forme de spirales.

Les bracelets sont très nombreux, mais beaucoup d'anneaux, dont le diamètre est ou trop faible ou trop grand, ont dû servir à tout autre usage qu'à entourer le poignet. Parmi les cercles fermés on peut distinguer les tiges ornées de godrons, cannelées ou striées de traits transversaux ; certains joncs ont une section losangiforme ou présentent des filets en saillie et des anneaux minuscules, trouvés à Smyrne, portent en relief des symboles divers, des cœurs, des phallos et des têtes de béliers. D'autres bracelets ont une fermeture élastique et chaque extrémité s'enroule de manière à former un anneau qui glisse sur le jonc. Ailleurs un crochet s'engage dans une porte ou un tenon entre dans une mortaise. Une centaine d'exemplaires sont ouverts, que les bouts y soient simplement sectionnés, ou qu'ils soient nettement distincts de la tige et qu'ils aient la forme de pattes, de boutons ou de têtes de serpents. Sous toutes ces formes le jonc peut être plat, rond ou losangiforme ; dans trois bracelets archaïques il est fait d'une lame repliée et godronnée ; d'autres lames sont ornées de stries, de dents de loups, de losanges et de grènetis. Enfin la tige, dans un certain nombre d'anneaux, s'enroule en plusieurs tours superposés : l'on compte jusqu'à huit révolutions dans un exemplaire de Suessula.

Les bagues de bronze imitent les modèles en matières précieuses qu'on trouvera dans la salle des Bijoux. Des anneaux à plusieurs tours, pareils à ceux que nous décrivions tout à l'heure, ont pu servir de boucles d'oreilles. Les bagues proprement dites sont ouvertes et terminées par des têtes de serpents ou fermées et pourvues ou non d'un chaton. Celui-ci, dont la forme est variée, peut être en saillie sur le jonc.

Un grand anneau est orné d'une tête de Sarapis en relief, mais, le plus souvent, le champ du chaton est gravé. On y voit des dieux, comme Hélios ou Hermès, des guerriers, des têtes humaines, des animaux tels que des panthères, des chiens, des scorpions ou des aigles, des caducées, des branches d'arbre, des cornes d'abondance et de simples monogrammes.

4. — Les fibules, sortes de broches analogues à nos épingles de nourrice, servaient à retenir les vêtements des Anciens, qui, le plus souvent, étaient flottants et sans couture. Si humbles que soient ces petits monuments, leur importance ne laisse pas d'être grande, car, comme ils ont presque toujours été en usage et que leur forme a varié avec le temps, leur présence suffit parfois pour dater un dépôt ou une sépulture. Nous n'indiquerons ici, et d'une manière sommaire, que les espèces principales.

Les fibules à spirales, qui caractérisent la civilisation de « Hallstatt », se composent de deux ou de quatre plaques, parfois très grandes et faites d'un fil enroulé à plusieurs tours : un petit exemplaire de même type a été découvert à Lusoi, dans l'Arcadie. Six fibules à plaques, venant de Sparte et de la Béotie, représentent une forme qui paraît propre à la Grèce de l'époque « géométrique » : l'aiguille, qui est longue, a pour crochet la base recourbée d'une grande plaque gravée au trait et trois ou quatre coquilles hémisphériques ornent parfois le côté de la tête. Les sujets sont à peu près les mêmes que sur les vases du Dipylon et les champs sont remplis de svastikas, de navires ou de biges, de chevaux, d'oiseaux et de poissons, de guerriers ou de femmes opposés, de personnages placés entre deux chevaux ou deux fauves. Une autre variété hellénique est celle de l'exemplaire à boule, où l'arc est orné d'une sphère, parfois assez grosse. A l'ère de « Villanova » correspondent de nombreuses fibules en forme de sangsue, de demi-cercle ou de nacelle. Tantôt le talon y

est fait d'un demi-cercle replié, tantôt il s'allonge en étui, de même que la tige est ronde ou convexe et munie, ou non, de pointes latérales : la surface de la nef et du talon est souvent, dans ces exemplaires, ornée de dessins au trait. D'autres fibules sont onduleuses et serpentiformes, comme un bon spécimen de Suessula. L'époque romaine ou de la Tène est représentée par les fibules à ressort et à charnière, puis par les fibules émaillées, dont la forme, comme le décor, sont variés. D'autres exemplaires tardifs ont l'apparence d'une arbalète ou sont « zoomorphes » et imitent les animaux les plus divers, panthère, cheval, sanglier, chien, chèvre, colombe, paon, canard, hippocampe et poisson. Enfin l'on peut mentionner à la suite les rouelles et les boucles, qui relèvent des fibules.

5. — Trois épingles archaïques se terminent par des spirales, comme les fibules de Hallstatt, ou par une hachette et un avant-corps d'oiseau. Le plus souvent la tête est simplement ornementale ou formée d'une cage, d'un serpent, d'un oiseau, d'un chien, d'une main, d'un buste de femme, voire, comme dans les exemplaires **381-2**, d'une figurine entière, le plus souvent une Aphrodite. On y joindra les aiguilles diverses, les passe-lacets et les navettes.

Les cuillers, dont quelques-unes servaient de spatules ou de cautères, ont le manche droit ou courbe, cylindrique ou quadrangulaire. Certains exemplaires sont décorés d'un motif en relief, tel qu'un crocodile allongé, un buste d'Athèna et un groupe d'Éros et de Psychè. La cupule a la forme d'une coquille, est hémisphérique, ovoïde, piriforme ou triangulaire.

C'est plutôt à la chirurgie qu'à la toilette que ressortissent les pincettes, les bistouris, les sondes et les spatules. Les lancettes ont le manche carré, polygonal ou terminé par un crochet. Dans les sondes l'une des extrémités, et quelquefois les deux, sont faites d'une palette plus ou moins oblique.

d'une pelle, d'un blaireau ou d'un coin. On remarquera une poignée en tête de lévrier et quatre « coticulae » ou mortiers plats de pharmaciens, en porphyre et en pierre grise.

IV. — Lampes.

Les lampes proprement dites sont suivies des candélabres qui les portent ou qui en tiennent lieu. On observera que, sauf quelques exemplaires étrusques, aucun de nos monuments n'est de date ancienne : certains, par contre, peuvent être très récents.

1. — On peut distinguer parmi les lampes les exemplaires figurés et les lampes à un ou deux becs.

Une assez belle statuette égyptienne représente un jeune Éros marchant et portant dans ses bras une outre qui sert de godet : une ouverture ménagée à la nuque permet de verser l'huile. Des récipients plus modestes sont faits de pieds droits ou gauches : nous avons vu que les vases à parfums ont assez fréquemment cette forme. Une autre solution consistait à pencher une tête humaine, à en sectionner le crâne et à insérer un godet dans la bouche entr'ouverte ; on choisissait d'ordinaire à cet effet une tête de Silène ou de Satyre, souvent un chef de grotesque ou de nègre. Viennent ensuite les lampes en forme d'animal que nous connaissons déjà par le chameau **428**, par l'ibis **471** et par le cheval **930**. D'autres exemplaires, dont deux ont été trouvés en Égypte, sont formés d'un corbeau, d'un paon, d'un cygne ou d'un dauphin.

Les lampes usuelles sont d'ordinaire plus simples et le décor y masque moins la forme de l'instrument. Dans un exemplaire à pied élevé et à bec distant, le corps est seulement accosté d'oreilles humaines. Dans quatre lampes, dont la base est tronconique, l'infundibulum est rond et séparé du

godet par une dépression plus ou moins marquée : seule l'une d'elles, dont la date est tardive, a pour poignée un aigle cruciforme. D'autres exemplaires, à pied ou à bourrelet, sont allongés en fer à cheval : la poignée, qui se recourbe parfois en avant, se compose d'une tête de Ménade ou d'Héraclès, d'un masque tragique, d'un chénisque ou d'une simple feuille. Dans les lampes à fond plat, le bec est fréquemment demi-circulaire, avec ou sans volutes ; le godet en est distant ou rapproché, le corps ayant la forme d'un cœur ou étant muni d'un éperon latéral : la surface dans un exemplaire est décorée d'une chienne accroupie et la poignée la plus habituelle est, soit une feuille, soit un croissant. Nous avons signalé plus haut le récipient tardif et cloisonné, qui a été trouvé à Famars et qui ressemble à un coquetier (p. 109).

Le Louvre possède deux exemplaires (ou, plus exactement, un exemplaire et demi) d'une bizarre lampe à deux becs, qui est faite de deux pièces emboîtées l'une sur l'autre et glissant à coulisse. Les récipients sont ainsi indépendants, mais le décor porte à la fois sur l'ensemble et sur chacune des deux moitiés : le manche a la forme d'un bec d'aigle et la panse est ornée de têtes diverses, de Pan, de Silène ou de Satyre.

En dehors de cette espèce rare, une dizaine de lampes ont à la fois deux becs et un récipient commun. Quelques-unes sont de très grande dimension et ont pour décor des protomes, des figurines ou même de véritables groupes. Je signalerai deux beaux exemplaires égyptiens avec une Tychè appuyée sur le gouvernail et un avant-corps de Triton. Dans d'autres, la poignée est faite d'un buste de Triton ou d'enfant, d'un cou de cheval, d'un croissant ou d'une feuille : des chaînettes, parfois conservées, permettaient de tenir en l'air le récipient et de soulever le couvercle. Les godets, dans une lampe de l'ancienne collection Durand, sont opposés, au lieu d'être juxtaposés.

2. — En tête des candélabres un chariot étrusque porte un éphèbe nu, les mains baissées et entouré de quatre lions couchés : le godet repose sur sa tête et la figurine sert ainsi à la fois de caryatide et de flambeau (fig. 41). Nous distinguerons les autres exemplaires suivant la forme des pieds : la plupart sont terminés par des pattes de fauve ou des sabots de biche, quelques-uns ont l'aspect de branches d'arbre et d'autres bases sont d'espèces variées.

Un seul candélabre est soutenu par trois panthères allongées ; le plus souvent les pattes du fauve sont seules figurées, qu'elles soient repliées à l'articulation ou rigides et perpendiculaires aux rayons de la base. Les griffes, dans le premier cas, peuvent toucher directement le sol ou être posées sur des boules ou des rondelles. Le fût, qui est lisse, hexagonal ou cannelé, est parfois entouré à la base de boutons de lotus pareils à des uræus lovés : il est rare qu'il ressemble à un arbre tordu. A la partie supérieure l'on rencontre souvent une cuvette accostée de quatre crochets où l'on fixait les branches résineuses. D'autres fois un motif figuré couronne le lampadaire, aigle ou corbeau, homme nu l'un des bras relevé, enfant tenant un bâton et une oie, éphèbe blessé, guerrier, jeune victimaire portant à la fois une hure et un couteau, Satyre (?) les bras réunis au-dessus de la tête et étant, comme l'Éros d'Évreux, sur le point de jeter une grosse pierre. Il est exceptionnel que la tige elle-même soit supportée par une caryatide, dans l'espèce un discobole, un homme nu ou une danseuse vêtue, jouant des crotales.

Les pattes animales sont parfois réduites à de simples griffes, que surmontent, à l'occasion, des ailettes ou des bustes de Bès. La base, dans ce cas, est triangulaire, rectangulaire ou carrée. On remarquera un exemplaire où le fût a l'aspect d'une colonne corinthienne : quatre branches s'en détachent, d'où pendent autant de lampes à un ou deux becs, soutenues par des chaînettes. Sur une autre tige sont fixées

deux appliques, un uraeus lové et un petit Harpocrate assis. Certains pieds enfin sont terminés par des sabots de cheval ou de biche ; les pattes sont alors verticales et surmontées, ou non, d'oiseaux d'eau au-dessus du coude. Sur le fût s'accrochent ou grimpent des animaux divers, coqs, renards, lièvres et lévriers.

Une dizaine de candélabres ont pour pieds des branches d'arbre. La tige elle-même est lisse, en bois d'épine ou couverte de bourgeons. Elle a de plus, assez souvent, pour ornements, de menues appliques en relief analogues à celles que nous avons déjà signalées : Harpocrate accroupi, buste d'Isis, uræus ou protome de griffon.

Une dernière série comprend quelques exemplaires mal déterminés. Les pieds, quand ils sont conservés, sont recourbés en arc de cercle ou formés de palmettes allongées. Ailleurs la base est ordinairement plate, ronde, tronconique, quadrangulaire ou quinquagonale : à ce dernier type appartiennent deux candélabres syriens, trouvés à Helalieh et dont le fût, qui est tors, se compose de trois branches entrelacées.

3. — En dehors des candélabres entiers et complets, la collection renferme de nombreux fragments qui ont dû ou qui ont pu être détachés de monuments semblables. Je rappellerai que, pour beaucoup de ces bronzes, l'appartenance est seulement probable.

Des pieds isolés sont formés de pattes de panthère repliées à l'articulation et surmontées, dans un fragment, par la tête du fauve. D'autres sont de simples griffes ou des sabots de biche ou de sanglier. Quatre bases en chevrons, de provenance peut-être égyptienne, sont ornées d'appliques, tête de lion, masque, buste d'Arès et uræus lové. On leur joindra deux bases hexagonales et une base ajourée.

D'autres pieds, plus riches ou plus compliqués, ont pu, à la rigueur, provenir de candélabres ; mais la plupart devaient

s'appliquer en bas de cistes ou de petits meubles. La griffe du fauve y est surmontée, non plus seulement d'ailettes ou de Bès, comme nous en avons vu des exemples, mais de protomes de béliers ou de griffons, de sphinx ou d'un buste d'Éros. L'origine est plus douteuse encore lorsque le pied est élevé : la terminaison supérieure de la patte est alors une tête de lion, un buste de Nikè émergeant d'un calice, un torse d'enfant ou de Génie ailé. De même des pieds de forme humaine et chaussés ont dû plutôt provenir de trépieds que de lampadaires.

Des fragments de fûts ne méritent guère de nous retenir. En revanche un haut de candélabre étrusque se compose d'une danseuse coiffée du kékryphale et vêtue d'un long chiton, par-dessus lequel une ceinture est nouée comme un pagne. D'autres couronnements de lampadaires sont triangulaires ou campaniformes. On leur joindra des bobèches détachées, dont certaines, d'un grand diamètre, ont pu servir de rosaces à des caissons de plafonds : la bordure en est richement décorée d'oves, de rais de cœur et de rinceaux.

V. — Balances.

Les pesons et les poids font, pour ainsi dire, partie intégrante des balances. On peut leur rattacher les instruments de métrique tels que les mètres et les compas.

1. — Il faut mettre à part un curieux monument de provenance grecque, mais qui n'a que l'apparence d'une balance. Il se compose de deux plateaux réunis par une lame horizontale, qui ne pouvait servir de fléau. Une plaque découpée et gravée sert de fond à l'instrument et représente une Nikè, à gauche et drapée, tenant un coffret et un alabastron. Le dessin n'en est pas inférieur à celui des miroirs à boîte et doit être attribué aux premières années du IVe siècle.

Toutes les autres balances sont des « romaines », qui reposent sur le principe du levier et où le poids est donné par un curseur ou peson mobile, qui glisse sur un fléau gradué. La réglette a d'ordinaire trois faces divisées en intervalles différents. L'une d'elles porte encore des chiffres romains, une autre, qui est d'époque byzantine, une inscription grecque et une croix. L'instrument, dont la longueur est variable, avait d'ordinaire trois crochets : deux au moins servaient dans ce cas à suspendre la balance, au troisième était accroché soit le plateau, soit directement l'objet à peser. Le peson ou contrepoids a d'ordinaire la forme d'une tête ou d'un buste. L'un d'eux représente peut-être ? Titus jeune et lauré. Les autres sont des chefs de Ménade, de femme ou d'Aphrodite, d'Athèna ou de Roma. Le plateau n'est conservé que dans un seul exemplaire, qui vient d'Herculanum.

2. — Beaucoup de pesons détachés se confondent avec des appliques de vase ou même, dans certains cas, avec des flacons en forme de tête. Il suffisait en effet d'une bélière pour transformer en peson l'emblème d'une panse ou d'une épaule et la pyxis elle-même, pour peu qu'elle eût un poids suffisant, pouvait servir au même office. Aussi bien, les protomes égyptiennes **375-6** ne diffèrent des pesons que par l'absence de bélière ou d'anneau.

C'est d'Égypte encore que viennent une vingtaine d'exemplaires, qui représentent, d'abord Sarapis et Isis, puis des bustes d'homme ou d'Éros. L'origine des autres pesons nous est d'ordinaire inconnue. Les têtes, souvent informes, sont de types assez divers. On reconnaît, assez nettement, Apollon, Hermès, Arès, des bustes bacchiques ou d'Éros dionysiaque, Attys, Athèna, Artémis. L'un d'eux, assez singulier, ressemble à un Tartare moustachu. D'autres têtes de femme sont indéterminées et certains contrepoids peuvent être des portraits : avec un peu de complaisance on y distingue Auguste, Titus, Commode et Julia.

Je rangerai à la suite une quinzaine de poids quadrangulaires en plomb qui devaient servir à des métiers de tisserands. La plupart sont d'origine smyrniote. La base en est timbrée d'un motif en relief, dauphin, amphore, tête d'Athéna, fleur de grenadier ou simple grappe.

3. — Les poids se divisent en deux groupes, la série grecque et les exemplaires romains ou byzantins.

Les poids grecs n'atteignent pas la cinquantaine et ne peuvent que servir de spécimens. La provenance en est relativement variée, bien que très peu aient été trouvés dans la Grèce propre. Le Louvre en possède d'Égypte, de Syrie, de Nyssa, de Téos, de Smyrne, d'Alexandrie en Troade, d'Ionopolis, de Kustendje et du Pirée. Je ne signalerai, dans chaque classe, que les exemplaires principaux. La plupart de ces monuments sont en plomb, de forme rectangulaire ou hexagonale : une patte percée d'un trou servait d'ordinaire à les suspendre. Le revers en est parfois quadrillé : sur la surface se lit le nom du poids, à l'occasion celui du monarque ou de l'agoranome et des symboles officiels, sortes d'armes parlantes, rappellent les en-têtes des inscriptions et les coins des monnaies.

Cinq poids viennent de Syrie, dont trois pèsent respectivement une demi-mine, une mine et deux mines : deux beaux exemplaires ont pour épisème une corne d'abondance et l'éléphant des Séleucides. Une mine, frappée d'un bucrane, a été trouvée à Nyssa, en Cappadoce. Un poids de dix mines, rapporté de Chios par Le Bas, et mis au jour à Chios, est orné d'un sphinx posé sur une amphore. De Smyrne viennent des exemplaires divers avec la mention d'agoranomes, ou avec des inscriptions plus ou moins effacées : parmi les motifs du champ on notera un lion, un griffon, un oiseau, une tortue, une amphore, une guirlande ou une rosace. Alexandrie en Troade a pour symbole un cheval paissant. Du Pirée viennent trois poids, peut-être importés, avec

des noms d'agoranomes ou avec le double buste de Marc-Aurèle et de Lucius Verus. Une douzaine d'exemplaires n'ont pas d'origine certaine. On y lit, dans quelques cas, des inscriptions et deux d'entre eux ont pour marque un dauphin et une amphore.

Les poids romains et byzantins sont presque tous en bronze et portent, assez souvent, des inscriptions incrustées en argent : la croix qui les accompagne d'ordinaire suffirait à en indiquer la date tardive. La forme en est ronde ou carrée ; la tranche est plus ou moins convexe, ce qui fait ressembler certains grands exemplaires à des sphères dont la partie médiane aurait été découpée par deux tranches parallèles.

Un poids de dix livres a été découvert au XVIIIe siècle à Fours dans le Forez et était dédié à la déesse locale. D'autres exemplaires pèsent une et cinq livres, dont un portant le nom de Justinien. Onze poids sont respectivement d'une, de deux, de trois et de six onces. Une quarantaine de « nomismata » proviennent surtout de Césarée en Cappadoce. On y trouve des poids d'un, de deux, de trois, de quatre, de cinq, de sept, de huit, de neuf, de dix, de douze, de quatorze, de trente et de quarante nomismata ou solidi. Parmi ces exemplaires un quadrans de trois onces porte le nom de l'empereur Theodoric et du préfet Catulinus.

4. — Les instruments de métrique comprennent un compas et trois mètres, dont l'un est incomplet. La division initiale est le pied et l'instrument est fait de deux moitiés qui se replient l'une sur l'autre et qui sont rattachées par une charnière. Les longueurs sont gravées sur trois des faces et diffèrent sur chacune d'elles, suivant que la graduation comprend quatre, douze ou seize éléments.

VI. — Objets divers.

Afin de ne pas augmenter les subdivisions inutiles, nous répartirons ces derniers monuments en six classes assez mal définies, les médaillons et appliques, les instruments divers, les clés et serrures, les plombs, les timbres et les inscriptions.

1. — Les disques, figurés ou non, ont pu avoir les destinations les plus diverses. Quelques-uns pouvaient être suspendus comme des phalères, mais le plus grand nombre étaient soudés ou rivés comme des appliques. Parfois le décor en était fait seulement de grènetis et de têtes de clous, comme dans une plaque venant des Abruzzes : le plus souvent un sujet s'enlevait en relief sur le champ, comme dans les couvercles de miroirs. Peut-être certains de ces emblemata ont-ils décoré le fond de patères, comme dans les exemplaires de Neuvy-Pailloux : pour la plupart d'entre eux l'emploi originel reste inconnu et ne peut être déterminé que par hypothèse.

Une chimère, fantastique et dégénérée, rappelle, sur un exemplaire, les silhouettes gravées ou peintes sur d'anciens vases étrusques, de même que, sur une autre rouelle, trouvée à Lyaud, près de Thonon (fig. 49), le sanglier, le taureau et la tigresse qui remplissent le champ ne sont pas sans faire penser de loin à quelque modèle ionien. Mais ce sont là des cas rares et isolés. Le plus souvent le sujet appartient au répertoire gréco-romain et le travail du relief est tardif et médiocre. On y voit Apollon assis, un joueur de cithare debout ou encore Aphrodite sur le bouc, comme sur le miroir de Palestrine. Ailleurs Vénus Victrix est accompagnée d'un hermès et d'Éros, Hygie est assise sur un loup, Thésée est figuré près d'un trophée, Éros tient un carquois, une mas-

sue et la peau de lion ou un griffon passe dans le champ. Une applique byzantine, trouvée en Bithynie, à Amastris, montre à mi-corps un singulier Génie ou un démon ailé, tenant une corbeille.

La forme est différente dans de précieuses lamelles décorées au repoussé et trouvées à Bomarzo. Le Louvre n'est pas seul à en posséder des fragments et il est probable que ces bandes servaient de revêtement à un coffret. Ce n'est pas le lieu de les décrire ici : on remarquera seulement le costume des personnages et le tutulus des femmes, pareil à celui que portent nombre de nos figurines étrusques. Le style, ici encore, se ressent de l'influence ionienne.

Une trentaine d'appliques ont les formes les plus diverses : généralement découpées, elles sont parfois encadrées et ajourées. Beaucoup proviennent de vases et servaient d'attache ou de retombée à des poignées, mais elles pouvaient également décorer des battants de porte ou des meubles de toute sorte. Quelques-unes sont d'ancien style étrusque : dans l'une un buste de Silène supporte et sépare à la fois Héraclès et la Juno « Sospita » de Lanuvium, que représentent les vases peints étrusco-ioniens ; dans d'autres, Héraclès lutte contre un guerrier ou peut-être contre une Amazone, tandis qu'un cerf ou une tête de sanglier sert de motif central à l'applique. A ces reliefs s'en opposent deux autres, dont le travail est tout différent et qui rappellent les couvercles des miroirs à boîte. L'un est un groupe formé d'un homme ou d'un dieu enlevant un jeune enfant et trouvé à Thèbes (fig. 33) ; l'autre, une grande tête d'Aphrodite coiffée du kékryphale, a été mis au jour à Sicyone. Suivent les appliques gréco-romaines qui sont, de beaucoup, les plus nombreuses. Un grand Sarapis assis, accompagné de Cerbère, rappelle le dieu que nous connaissons déjà par les bronzes **511-13**. De même la Nikè volant est un des motifs les plus fréquents de l'art antique, ainsi que les bases ou les reliefs ornés

d'un Gorgoneion ou les lions cornus qu'on retrouve sur les plaques Campana. Divers groupes représentent soit Thésée luttant contre l'Amazone ou contre le Minotaure, soit un guerrier grec ? achevant un Gaulois à terre. Un sphinx devait couronner le haut d'un pied. Enfin des têtes de Ganymède et d'Éros ont pour pendants des portraits, plus ou moins ressemblants, de Gordien et de Geta.

Deux plaques tardives termineraient cette série, qui, comme on le voit, est composite. Elles sont incrustées de cuivre et d'argent et représentent, l'une d'elles un aurige, l'autre, qui a été signalée dans la préface, p. 5, une chasse au lion.

2. — Parmi les objets divers sont les tuyaux, les fragments de portes, les clous, les outils, les pièces de sièges, les sandales, les chaînes, les hameçons et les crocs ou broches.

L'arrivée et la distribution des eaux avaient de bonne heure préoccupé les Anciens. Les grands tuyaux étaient en terre cuite dans la Mégare ou dans l'Athènes du vi^e^ siècle, mais la petite canalisation a de bonne heure été faite en bronze ou en plomb. Le Louvre possède quelques fragments de conduits avec inscriptions romaines. D'autres pièces paraissent des clés de fontaines ou des flotteurs.

Les portes des maisons étaient, comme chez nous, le plus souvent en bois, mais, sans parler des appliques fixées sur les panneaux, l'encadrement pouvait se composer de lames de bronze rapportées. Le Louvre en possède un curieux spécimen, trouvé dans la Grande-Grèce et donné par l'architecte Gailhabaud : la bande est décorée de rais de cœur, qui sont d'assez beau style. Un autre fragment consiste en une suite de grands oves, juxtaposés. Il faut y joindre des charnières, des angles de pentures, des goujons et des crapaudines.

Les clous, qui fixaient les lames rapportées ou qui décoraient simplement les surfaces des panneaux, ne diffèrent

guère, on le conçoit, que par la forme de la tête. Tantôt elle a l'aspect d'une rosace ou bien elle est ronde et concave, tantôt elle est sphérique, hémisphérique ou même triangulaire. Parmi les outils je signalerai une sorte d'échelle courbe, d'usage indéterminé, une pioche en fer trouvée à Nimes et une équerre servant de fil à plomb : ce curieux instrument porte une inscription grecque et a été découvert en Syrie, à Ras-el-Aïn.

Je n'oserais dire l'emploi de deux lames courbes, qui sont de travail étrusque. Leur largeur et leur double rebord prouvent qu'elles étaient fixées sur quelque tranche épaisse, qui paraît avoir été convexe. Leur décor, qui est singulier, se compose d'oiseaux primitifs, de loups au corps allongé et d'un « bateleur » vêtu d'un justaucorps et recourbé en arrière, comme dans les poignées de cistes et les anses d'œnochoès ; toutes ces appliques étaient assujetties au moyen de clous à grosse tête sphérique.

Les pièces de meubles ou de sièges sont, elles aussi, malaisées à déterminer. On peut y ranger les balustres et les pointes ou les chapeaux de tiges. De grands pieds, droits ou courbes, sont formés de pattes d'animal, le plus souvent d'une griffe de fauve ou sont posés sur des grenouilles. D'autres ont été signalés plus haut parmi les fragments de candélabres. Deux termes ont pour couronnement l'un un buste d'Hermès, l'autre un buste d'Héraclès. Enfin un support étrusque a la forme d'une Nikè archaïque, dont les ailes sont recourbées et dont la forme est très conventionnelle.

Peut-être peut-on voir des poignées de meubles dans certaines figurines qui sont aujourd'hui détachées, mais qui, comme beaucoup de celles que nous avons étudiées dans la première partie, étaient jadis fixées sur une base. Je n'en citerai que trois exemples qui, tous les trois, sont des Centaures. L'un a des pieds humains et deux autres, dont le corps est grêle et dont les pattes allongées se terminent par

des sortes de sabots, ont une tête imberbe que coiffe une courte perruque. La destination est plus incertaine dans un mince épi de couronnement trouvé à Corinthe : il se compose d'une tige cylindrique, qu'accostent des plaques découpées en forme de coqs. Peut-être se dressait-il au-dessus d'un couvercle, mais il paraît trop fragile pour avoir pu servir de prise.

Les sandales nous ramènent à la personne humaine. L'un de nos exemplaires est grec et vient d'Erétrie : on observera que le talon y est nettement distinct de la plante. Les chaines avaient des usages divers. Certaines se composent d'anneaux godronnés, réunis les uns aux autres par sept tigettes entourées d'un fil enroulé ; d'autres ont pour liaison des lamelles à charnière.

Je ne ferai que mentionner les hameçons, dont deux ont été trouvés à Entrains : en revanche les crocs et broches sont relativement abondants et méritent une courte étude. Les broches, rondes ou quadrangulaires, sont ornées ou non de rondelles et terminées soit par un chas ou une bélière, soit par un crochet : une longue aiguille, qui vient de Gergovie, a une tête en forme de sanglier. Les crocs à viande sont munis de cinq ou sept crochets recourbés, auxquels se joignent parfois un ou deux autres à l'attache du manche : l'une des poignées a pour décor une tête de serpent. D'autres broches ou tisonniers ont l'aspect de mains emmanchées. Tantôt la main tient une tige torse que termine une palette coudée, tantôt c'est la main elle-même qui est coudée : la poignée est ornée d'un chénisque ou d'une tête de serpent. Nous signalerons en terminant les fourches à deux ou trois dents : le manche en est parfois décoré d'une protome.

3. – Les clés et serrures font, à proprement parler, partie des portes : si nous les en avons distraites, c'est qu'elles sont assez nombreuses et de types assez divers pour qu'on doive les grouper à part et les distinguer des charnières et des clous.

Les serrures sont plates et rectangulaires ou longues et cylindriques. Une grande boîte ronde vient de Cherchell, mais la plupart des autres exemplaires ont été découverts à Kertch. Beaucoup d'entre eux sont incomplets et souvent l'une des plaques seule en est conservée. D'autres entrées ont une forme différente et sont à la fois étroites, ajourées et échancrées aux deux extrémités. Enfin un curieux cadenas, qui vient de la collection Campana, est orné, sur une face, d'une tête de bélier, sur l'autre, d'une tête de femme archaïque.

Les clés sont de modèles très variés : nous ne signalerons que les espèces qui sont surtout représentées au Musée. Une trentaine sont à bague : la tige se détache d'un anneau qu'on portait à la main ou qui pouvait être accroché à un trousseau. Le panneton est tantôt plein, tantôt ajouré ou muni de dents, dont le nombre varie d'une à douze. D'autres clés ont un anneau mobile, qui parfois est orné de chénisques. Le plus grand nombre d'exemplaires sont pourvus d'un anneau fixe, qui peut être surmonté d'un bouton ou orné de deux ou de trois petites sphères latérales : d'autres sont formés de volutes opposées, l'ouverture en étant soit polygonale, soit ovale, rectangulaire, losangiforme ou quadrilobée. Les pannetons respectifs sont pleins, échancrés, ajourés ou à dents : quelquefois l'extrémité de la tige opposée à la bélière se continue par une pointe au delà du panneton. D'autres clés, plus ornées, ont un manche que termine un fleuron ajouré et trilobé, ou une tête percée de deux, de trois ou de quatre ouvertures. Un exemplaire est même surmonté d'une croix. Enfin des poignées, trouvées à Kyzique et à Notre-Dame d'Alençon, ont pour prise une tête de femme, une protome ou un mufle de lion. Nous noterons en terminant deux petits trousseaux : les clés en sont minuscules et à panneton plein.

4. — Les plombs servaient à la fois d'ex-voto et de cachets,

d'où les deux classes entre lesquelles ils se répartissent. Les lamelles de Styra et les tablettes magiques d'Hadrumète seront classées plus loin, avec les inscriptions.

La plupart des figurines de plomb sont de date tardive et proviennent d'Asie Mineure, surtout de la région de Smyrne. Seule fait exception une petite tête archaïque, coiffée d'une perruque à rouleaux et qui passe pour avoir été trouvée dans la Grèce propre. Les autres ex-voto représentent assez rarement des divinités, telles qu'Héraclès, Éros ou Harpocrate, Athèna et Aphrodite. La plupart des sujets sont anonymes : si un Centaure est emprunté au répertoire mythologique, l'artisan n'a eu qu'à regarder autour de lui pour modeler les chasseurs ou les cavaliers, les gladiateurs, les grotesques, les femmes drapées et les enfants, les têtes et les masques. Beaucoup de motifs sont pris au règne animal, mufle de lion, cheval, éléphant, tête de bouc ou de bélier, poule, dauphin, tortue, coquille ou colimaçon. D'autres plombs imitent divers meubles ou récipients, tables rondes, plateaux, amphores, œnochoès, pyxis : l'un a même la forme d'un casque de gladiateur. Nous avons vu plus haut les miroirs doublés, qui sont au nombre de deux : l'un d'eux a pour manche une massue noueuse. Suivent les plaques quadrillées, inscrites ou timbrées, les compas et les osselets. Nous finirons par les plaques de sarcophages, trouvées à Myrina et en Syrie. Elles revêtaient jadis de grandes cuves, analogues aux exemplaires complets qu'on peut voir au Louvre même et dans les musées de Constantinople et de Bruxelles. Nos fragments sont ornés d'enfants tenant les anses d'une amphore, de dauphins et de sphinx, de femmes portant une guirlande ou d'un simple Gorgoneion.

Plus de cent petits médaillons étaient des plombs du commerce ou d'emballage, où passait le plus souvent une ficelle et qui certifiaient l'authenticité d'un sac, d'un produit ou d'un cru. Les épisèmes ou les symboles qui les ornent

sont assez souvent effacés ou mal conservés, mais on y reconnaît fréquemment des types divers. Zeus y est représenté, ainsi qu'Ammon et Sarapis : à côté de lui paraissent les Tritons, Asclépios, Hermès, Héraclès, Dionysos, Pan, les Satyres, Prométhée créant l'homme et Diomède ravissant le Palladion troyen. Parmi les divinités féminines, les plus nombreuses sont les Dèmèter ou les Kybèle coiffées du polos, Athèna, Artémis chassant, le xoanon ou la Diane d'Ephèse, Isis, Tychè, Némésis, Aphrodite, les Muses ou les Grâces. D'autres sujets sont indéterminés, cavaliers, personnages divers, enfants, femmes drapées, têtes, masques ou mains humaines. Les animaux sont assez nombreux, lions, biches, bouquetins, sangliers, louve romaine avec les Gémeaux, chiens, aigles, oiseaux, dauphins, coquilles ou nautilus. Parmi les autres motifs, qu'on retrouve également sur les monnaies ou sur les intailles gréco-romaines, je me bornerai à mentionner les épis, les palmes, les branches, les temples, les autels, les vases, les diptyques, les aplustres, les étoiles, les cercles, les pentagrammes, les sigles et les monogrammes.

5. — Les timbres sont un peu moins d'une centaine. Ces petits monuments servent de transition aux inscriptions et sont, à proprement parler, de grands cachets : les caractères en relief qu'ils portent le plus souvent s'imprimaient sur une surface molle et servaient de devise ou de raison sociale. Une bélière, qui parfois n'est pas conservée, permettait de les tenir en main.

Six exemplaires, dont trois en forme de semelles et trois rectangulaires, portent une inscription grecque. Sur tous les autres timbres la légende est latine, sauf dans un seul cas, où elle paraît italique. Le plus souvent elle est formée d'un ou de deux noms, d'homme ou rarement de femme ; parfois une acclamation comme « vivas » est jointe à ce nom ou une formule de souhait le remplace, telle qu' « utere felix ». Le champ

est rectangulaire ou circulaire, en forme de ménisque ou de croix, de semelle, de poisson ou de dauphin. Sur le plat ou sur la tranche de la bélière l'on rencontre assez souvent quelques lettres ou un symbole, en relief ou en creux, massue, grappe, palme, dauphin ou caducée. Un timbre rond porte le nom de deux consuls et un exemplaire de même forme une tête de Ménade.

6. — Les inscriptions grecques, en dehors de quelques monuments isolés, se composent surtout des lamelles en plomb de Styra et des bandelettes d'Epidaure Limera. Les inscriptions latines sont au nombre d'une vingtaine. On y joindra, bien qu'elles soient en partie en caractères grecs, les tablettes magiques d'Hadrumète.

Les lamelles de Styra ont jadis appartenu à Fr. Lenormant. Trouvées à Styra, dans l'Eubée, en 1860, elles font partie d'un ensemble que se sont partagé, avec le Louvre, les collections Bechtel et Waddington et les Musées d'Athènes, de Bâle et de Berlin. Un grand pot de terre renfermait tous ces petits monuments : sur chacune des lames, et parfois sur les deux faces, était gravé un nom, qui, dans certains cas, avait été biffé et en portait un autre en surcharge. Nous possédons ainsi le cadastre partiel d'une petite cité eubéenne et ces inscriptions, qui sont ioniennes et du ve siècle, ne laissent pas d'avoir leur importance pour l'étude de l'onomastique grecque.

Les bandelettes trouvées à Epidaure Limera, dans le sud de la Laconie, sont de date plus tardive et en bronze, au lieu d'être en plomb. Ces longues lamelles, percées d'un trou à chaque extrémité, étaient des diadèmes, comme l'indique le mot de στέφανος, gravé sur l'une d'elles. Des prêtres ou des « pyrophores » d'Apollon Hypertéleatès les avaient consacrées à la divinité, près du temple de laquelle on les a découvertes. Parmi les noms propres qu'on y lit, certains sont romains, ce qui montre bien l'époque de ces offrandes et, dans

la flexion des cas, les formes dialectales y alternent avec celles de la langue commune.

En dehors de ces deux séries, les inscriptions grecques ne dépassent guère la demi-douzaine. Un décret archaïque des Triphyliens accorde à des proxènes ou à des « hôtes publics » le droit de cité, en même temps que l'exemption des charges municipales. Deux tablettes d'héliastes, trouvées à Athènes et au Pirée, portent en contremarque la chouette d'Athèna et divers symboles. Une tessère un peu différente provient de Sinope, sur la mer Noire, et une bandelette syrienne mentionne la synagogue d'Ornithocome. On y joindra un phylactère byzantin avec la reproduction de Salomon à cheval, qui poursuit de sa lance la diablesse.

Les inscriptions italiques ou romaines sont plus nombreuses, sinon plus importantes que les grecques. Une inscription étrusque gravée sur une lance doit être ajoutée à celles que nous avons relevées sur les miroirs incisés. Quelques poignées, dont un manche de strigile et des lames de forme diverse, portent des légendes italiques ou osques. Deux petites tessères latines font mention de Stilicon ou sont consacrées au dieu gaulois Ouniorix. Les grandes inscriptions comprennent un décret de Paul Emile trouvé en Espagne, à Jerez de la Frontera, une loi de l'assemblée provinciale de Narbonne réglant les privilèges du « flamen augustalis », un décret de patronage de la colonie africaine de Tupuscutu (vers 55 après J.-C.), un décret de patronage de Bénévent, une inscription de Sens en l'honneur de L. Amatius Paterninus, un décret de Beyrouth qui a trait aux « naviculaires » ou nautoniers d'Arles, enfin deux diplômes militaires, qu'on donnait aux soldats retraités : l'un a été trouvé près de Tibériade et libère en 139, sous Antonin, le fantassin Gaius de Nicée, l'autre, qui vient de Mantoue, date de l'an 208, sous Septime Sévère et Caracalla et a pour bénéficiaires les soldats des dix cohortes prétoriennes. On peut ajouter un socle

de bronze, récemment donné au Louvre (1912) et qui porte un ex-voto à la déesse Temusio.

Nous terminerons par les tablettes magiques, qui sont en plomb et qui ont été découvertes dans les tombes d'Hadrumète. Elles servaient surtout à vouer aux démons infernaux ceux que l'on regardait comme ses ennemis personnels. Traversées de clous symboliques, couvertes d'êtres fantastiques ou de formules grecques incompréhensibles, elles donnent quelque idée de la magie juive ou sémitique, dont l'action devait être grande sur l'hellénisme à son déclin.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1. — Statuette mycénienne **80**. Crète.
Fig. 2. — Gorgone avec inscription archaïque **97**. Grèce.
Fig. 3. — « Minotaure « **104**. Anc. coll. Campana.
Fig. 4. — Miroir à manche. Corinthe.
Fig. 5. — Support de trépied. Mer de Rhodes.
Fig. 6. — Statuette archaïque **116**. Grande-Grèce.
Fig. 7. — Anse archaïque. Volo.
Fig. 8. — Poignée de patère. Anc. coll. Durand.
Fig. 9. — Guerrier **124**. Sicile.
Fig. 10. — Guerrier **125**. Grande-Grèce.
Fig. 11. — Silène **132**. Thèbes.
Fig. 12. — Canéphore **140**. Albanie.
Fig. 13. — Aphrodite archaïque **141**. Albanie.
Fig. 14. — Miroir grec à pied, avec flacon. Hermione.
Fig. 15. — Miroir grec à pied. Corinthe.
Fig. 16. — Miroir grec à pied. Thèbes.
Fig. 17. — Miroir grec à pied.
Fig. 18. — Miroir grec à pied. Corinthe.
Fig. 19. — Apollon **2**. Piombino.
Fig. 20. — Dionysos **154**. Olympie.
Fig. 21. — Héraclès et l'hydre **157**. Doride.
Fig. 22. — Zeus **158**. Dodone.
Fig. 23. — Héraclès **163**. Platées.
Fig. 24. — Statuette polyclétéenne **183**. Ancien fonds.
Fig. 25. — Statuette polyclétéenne **184**. Anc. coll. Pourtalès et Gréau.
Fig. 26. — Tête d'athlète **4**. Bénévent.
Fig. 27. — Statuette virile **187**. Grèce.
Fig. 28. — Cavalier **191**. Capoue.

Fig. 29. — Miroir grec gravé.
Fig. 30. — Miroir grec à relief. Corinthe.
Fig. 31. — Miroir grec à relief.
Fig. 32. — Miroir grec à relief. Tanagra.
Fig. 33. — Applique. Thèbes.
Fig. 34. — Cerf **196**. Sybaris.
Fig. 35. — Trépied primitif. Narce.
Fig. 36. — Casque archaïque. Anc. coll. Campana.
Fig. 37. — Apollon d'ancien style étrusque **218**. La Falterona.
Fig. 38. — Aphrodite d'ancien style étrusque **227**. Anc. coll. Durand.
Fig. 39. — Anse d'amphore étrusco-ionienne. Italie.
Fig. 40. — Anse double d'amphore. Anc. coll. Campana.
Fig. 41. — Lampadaire étrusque. Acquis en 1864.
Fig. 42. — Lanceur de javelot **3**. Ancien fonds.
Fig. 43. — Nègre **292**. La Falterona.
Fig. 44. — Ciste étrusque. Palestrina.
Fig. 45. — Miroir de Palestrina avec inscriptions latines. Anc. coll. Hoffmann.
Fig. 46. — Applique de miroir. Corneto.
Fig. 47. — Vase en forme de tête. Gabies.
Fig. 48. — Manche de patère en forme de Lasa.
Fig. 49. — Disque orné d'animaux en relief. Lyaud.
Fig. 50. — Aphrodite **12**. Egypte.
Fig. 51. — Dionysos **346**. Egypte.
Fig. 52. — Œnochoë à décor égyptien. Condrieu.
Fig. 53. — Adonis **411**. Saïda.
Fig. 54. — Arès **484**. Grande-Grèce.
Fig. 55. — Tête romaine **18**. Environs de Parme.
Fig. 56. — Tête **22**. Cilicie.
Fig. 57. — Apollon ou Achille **522**. Anc. coll. d'Este.
Fig. 58. — Tête de Marciana **42**. Acquis en 1848.
Fig. 59. — Casque votif. Ancien fonds.
Fig. 60. — Muselière. Acquis en 1854.
Fig. 61-61 *bis*. — Anse à sujet gaulois. Anc. coll. Rattier.
Fig. 62. — Poseidon **1042**. Metz.
Fig. 63. — Aphrodite **1073**. Amiens.
Fig. 64. — Vase en forme de femme malade. Vichy.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Préface. — Histoire de la collection. Conséquences. — Fabrication des bronzes antiques. — Ce qu'ils nous apprennent sur l'industrie et sur l'art des Anciens. — Divisions principales. — Bibliographie.	1-35
Première partie. — Les Figurines	37-89
I. — Grands bronzes (**1-79**)	37-41
II. — Bronzes grecs archaïques et de beau style (**80-198**)	41-51
III. — Bronzes étrusques et italiotes (**199-328**).	51-60
IV. — Bronzes hellénistiques (**329-500**). Égypte ; Syrie ; Asie Mineure ; Grèce	60-70
V. — Bronzes gréco-romains (**501-1041**)	70-85
VI. — Bronzes trouvés en Gaule (**1042-1093**)	85-89
Deuxième partie. — Les Instruments	91-140
I. — Guerre et palestre	91-101
II. — Toilette	101-111
III. — Vases	111-122
IV. — Lampes	122-126
V. — Balances	126-129
VI. — Métiers et objets divers	130-140
Liste des illustrations	141-142
Table des matières	143

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS

Fig. 1. — Statuette mycénienne 80. Crète.

Fig. 2. Gorgone avec inscription archaïque **97**. Grèce.

Fig. 3. – « Minotaure » **104**. Anc. coll. Campana.

Fig. 1. — Miroir à manche, Corinthe.

Fig. 5. — Support de trépied. Mer de Rhodes.

Fig. 6. — Statuette archaïque 116. Grande-Grèce.

Fig. 7. — Anse archaïque. Volo.

Fig. 8. — Poignée de patère. Anc. coll. Durand.

Fig. 9. — Guerrier 124. Sicile.

Fig. 10. — Guerrier **125**. Grande-Grèce.

Fig. 11. — Silène **132**. Grèce.

Fig. 12. — Canéphore **140**. Albanie.

Fig. 13. — Aphrodite archaïque **141**. Albanie.

Fig. 14. — Miroir grec à pied avec flacon. Hermione.

Fig. 15. — Miroir grec à pied. Corinthe.

Fig. 16. — Miroir avec pied. Thèbes.

Fig. 17. – Miroir grec à pied.

Fig. 18. — Miroir grec à pied. Corinthe.

Fig. 19. — Apollon 2. Piombino.

FIG. 20. Dionysos **154**. Olympie.

Fig. 21. — Héraclès à l'hydre 157. Doride.

Fig. 22. — Zeus 158. Dodone.

Fig. 23. — Héraclès 163. Platées.

Fig. 24. — Statuette polyclétéenne **183**. Ancien fonds.

Fig. 25. — Statuette polyclétéenne **184**. Anc. coll. Pourtalès et Gréau.

Fig. 26. — Tête d'athlète à Benevent.

Fig. 27. — Statuette virile 487. Grèce.

Fig. 28. — Cavalier **191**. Capoue.

Fig. 29. — Miroir grec gravé.

Fig. 30. — Miroir grec à relief. Corinthe.

Fig. 31. — Relief de miroir grec.

Fig. 32. — Miroir grec à relief, Tanagra.

Fig. 33. — Applique. Thebes.

Fig. 34. Cerf **196**. Sybaris.

Fig. 35. — Trépied primitif. Narce.

Fig. 36. — Casque archaïque. Anc. coll. Campana.

Fig. 37. — Apollon d'ancien style étrusque **218**. Falterona.

Fig. 38. — Aphrodite d'ancien style étrusque 227. Anc. coll. Durand.

Fig. 30. — Anse d'amphore étrusco-ionienne. Italie.

Fig. 40. Anse double d'amphore. Anc. coll. Campana.

Fig. 41. — Lampadaire étrusque. Acquis en 1864.

Fig. 42 - Lanceur de javelot 3. Ancien fonds.

Fig. 43 — Nègre ? 292. Falterona.

Fig. 11. — Ciste étrusque. Palestrina.

Fig. 15. — Miroir de Palestrina avec inscriptions latines.

Fig. 46. — Applique de miroir. Corneto.

Fig. 47. — Vase en forme de tête. Gabies.

Fig. 18. — Manche de patère en forme de Lasa.

Fig. 49. — Disque orné d'animaux en relief. Lyaud.

Fig. 50. — Aphrodite 12. Égypte.

Fig. 51. Dionysos 346. Egypte.

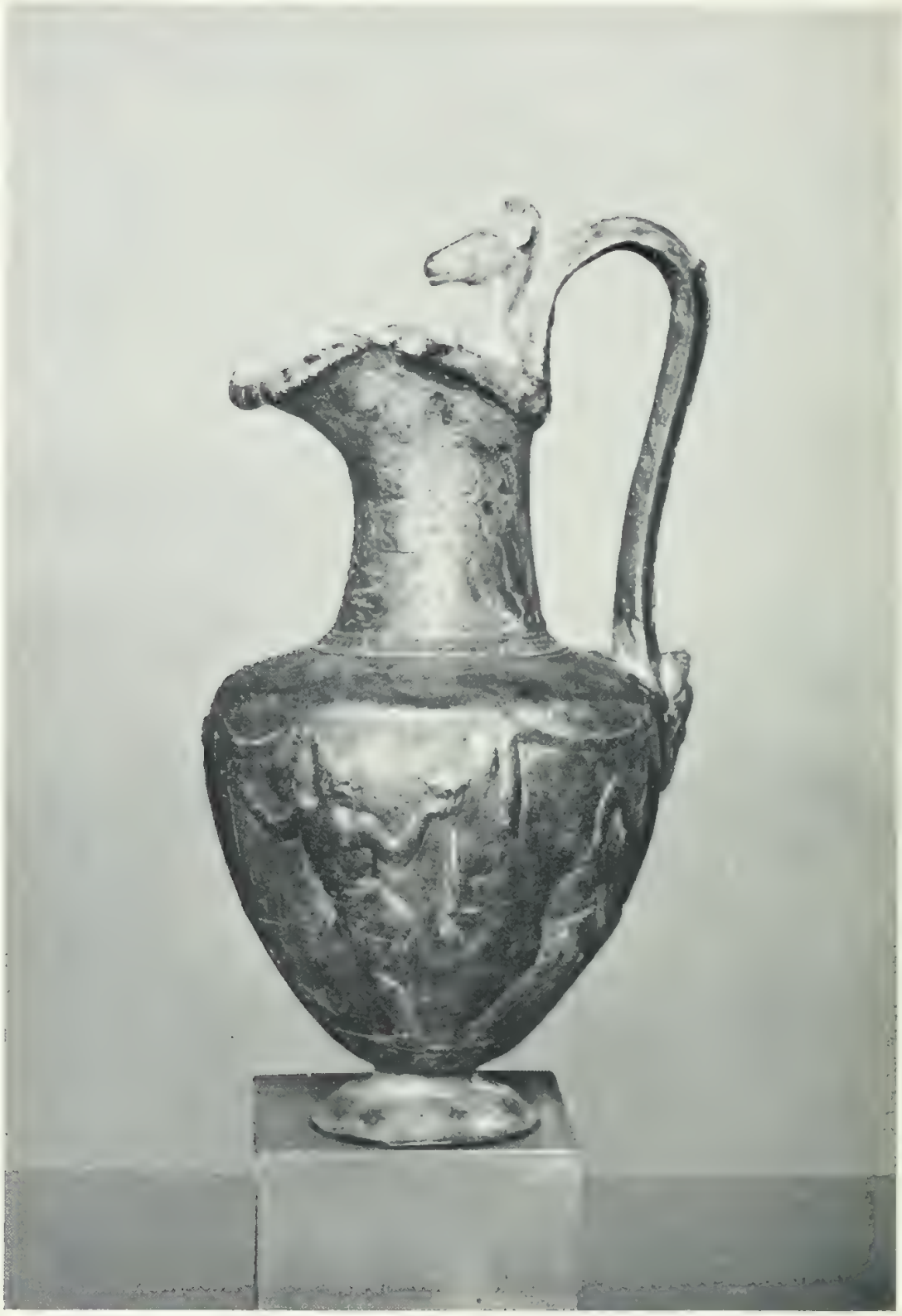

Fig. 52. — Œnochoé à décor égyptien. Condrieu.

FIG. 53. — Adonis 411. Saïda.

Fig. 54. — Arès 484. Grande-Grèce.

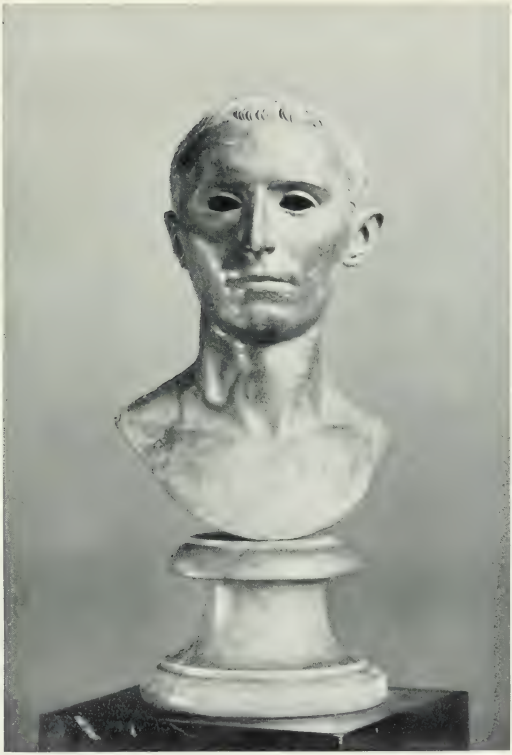

Fig. 55. Tête romaine 18. Capella di Piccnardi.

Fig. 56. — Tête romaine 22. Cilicie.

Fig. 57. — Apollon **522**. Anc. coll. d'Este et Pourtalès.

Fig. 38. — Tête de Marciana 42. Acquis en 1818.

Fig. 59. — Casque votif. Ancien fonds.

Fig. 60. — Muselière, Acquis en 1854.

Fig. 61. — Anse à sujet gaulois.
Anc. coll. Rattier.

Fig. 61 *bis*. — Anse à sujet gaulois.
Anc. coll. Rattier.

Fig. 62. — Poseidon **1042**. Metz.

Fig. 63. — Aphrodite 1673. Amiens.

Fig. 64. — Vase en forme de femme malade. Vichy.

LAST SEP 3 1955

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

605284
ArtC Louvre. Département des Antiquités Grecques et
L Romaines
Les bronzes antiques.